එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ජන්ම ශත සංවත්සරය නිමිත්තෙනි

මනමේ ප්‍රත්‍යවලෝකනය



IN COMMEMORATION OF THE BIRTH CENTENARY OF
EDIRIWEERA SARACHCHANDRA

Maname in Retrospect

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ජන්ම ශත සංවත්සරය නිමිත්තෙනි

මනමේ ප්‍රත්‍යවලෝකනය

1956 - 2013

සංස්කරණය
කේ. එන්. ඕ. ධර්මදාස
පී. බී. ගලහිටියාව

MANAME IN RETROSPECT

1956 - 2013

Editors
K.N.O. Dharmadasa
P.B. Galahitiyawa

IN COMMEMORATION OF THE BIRTH CENTENARY OF EDIRIWEERA SARACHCHANDRA





සීමාසහිත
ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම

පළමුවැනි මුද්‍රණය - 2013

මනමේ ප්‍රත්‍යවලෝකනය 1956 - 2013

ISBN - 978-955-30-4241-5

පරිගණක අක්ෂර සංයෝජනය :

පිටු සැකසුම :
සී/ස. ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම

ප්‍රකාශනය :
සී/ස. ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම
661/665/675, පී. ද ඇස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10.

මුද්‍රණය
චතුර මුද්‍රණාලය,
69, කුමාරදාස පෙදෙස, වැල්ලම්පිටිය.

15411/294/1000

සංස්කාරක සටහන

වර්ෂ 1956 දී මනමේ නාට්‍යය පහළ වීම හා සමග සිංහල නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ නව යුගයක් උදා වූ බව අවිවාදයෙන් පිළිගැනේ. එම අතිශය වැදගත් දින සිට අද වන විට වසර පනස් හයක් ඉක්ම ගොසිනි. කිසියම් සිද්ධියකින් පසු පනස් වසරක් ගිය තැන ස්වර්ණ ජයන්තිය සැමරීම සාමාන්‍ය පිළිවෙත වන නමුදු එම අවස්ථාවේ දී මේ ලිපි සංග්‍රහය සූදානම් කර ගැනීමට නොහැකි වීම ගැන කනගාටු වෙමු. ඒ කෙසේ වුව ද මනමේ නාටකය පහළ වීම සහ එය දිගින් දිගට අප කලා ජීවිතය තුළ පැවත තිබීම ගතානුගතික කාල රාමු අනුසාරයෙන් මිනිය නොහැකි බව පැහැදිලිය. අපගේ විශ්වාසය නම් මනමේ නාටකය පිළිබඳ ප්‍රත්‍යවලෝකන ලිපි සංග්‍රහයක් කවර අවස්ථාවක පළ වුවද එය කෙරේ උද්යෝගිමත් අවධානයක් රසික ජනයා විසින් දක්වනු ඇති බවයි.

මෙම ලිපි සංග්‍රහය කියවන පාඨකයාට එම යුගාරම්භක සිද්ධියට සහභාගී වූවන් විසින් තබා ඇති සටහන් මගින් මනමේ නාටකය විසින් විසිවන සියවස මධ්‍යයේ දී අප සංස්කෘතික පරිස්ථිතය කෙරේ කෙබඳු බලපෑමක් සිදු කරන ලද්දේ දැයි පෙනී යනු ඇත. තවද මනමේහි නිර්මාතෘ සරච්චන්ද්‍රයන් තුළ වූ අභිප්‍රාය කවරේද, එම කාර්යයට සම්බන්ධ වූ අන්‍යයන් විටින් විට පැන නැගුණු විවිධ දුෂ්කරතා මධ්‍යයේ කුමන කලා ආස්වාදයක් ලැබුවාහු ද, නිෂ්පාදන ක්‍රියාවලිය සමයේ දී මුහුණ දුන් දුක්ඛදෝමනස්සයන් සයුක්තිකරණය කළා වූ විචාරක ජනයාගේ මුල්ම ප්‍රතික්‍රියාව වූ උද්යෝගීමත් ප්‍රතිග්‍රහණය ආදිය පාඨකයාට මෙහිදී සෘජුව ම දැකගත හැකි වනු ඇත.

මනමේ අතිශය ප්‍රතිභා සම්පන්න හා කාර්ය තත්පර පුද්ගල පිරිසකගේ සාමූහික හා සහයෝගී ප්‍රයත්නයක අග්‍රඵලය විය. එනම්, සිය චින්තන දෘෂ්ටිය තුළින් ජාතික නාට්‍ය රූපීයක මූලිකාංග දුටුවා වූ නිෂ්පාදක-අධ්‍යක්ෂවරයා, ඔහුට සහාය වූ සාම්ප්‍රදායික නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ සර්වග්‍රාහී දැනුමකින් ආඪ්‍යව සිටි නාඩගම් ශිල්පියා, අති උත්කෘෂ්ට නෘත්‍ය අවස්ථා කිහිපය නිර්මාණය කොට දුන් නෘත්‍යවේදියා, අභූතපූර්ව වූවා සේම නව මං හෙළි කළ ඇඳුම් ආයිත්තම් ආදී ආහාර්යාභිනය නිර්මාණය කළ ශාස්ත්‍රඥ කලාකරුවා, සාමූහික මනෝරථයක් වේදිකාව මත මවාලීමට සමත් වූ දිවයිනේ නා නා දිශාභාගයන්ගෙන් පැමිණ සිටි යොවුන් උපාධි අපේක්ෂක තළු නිළි සමූහයා සහ පසුබිමෙහි නිලීනව සිටිමින් විපුලෝපකාරී සේවාවක් ඉටුකළ අනේකවිධ සහායක හා අධාරකාරක ජනයා යනුවෙනි.



කේ.එන්.ඕ. ධර්මදාස

බී.ඒ. ගෞරව (ලංකා) ඇම්.ෆිල්. (යෝර්ක්) පීඑච්.ඩී. (මොනෑෂ්) සම්මාන ඩී.ලිට් (රජරට විශ්වවිද්‍යාලය) පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සම්මානිත මහාචාර්ය. එහි සිංහල අංශයේ හිටපු ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය හා ශාස්ත්‍ර පීඨාධිපති. කලක් පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ පාලක සභාවේ සාමාජික; විශ්වවිද්‍යාලයීය කලා මණ්ඩලයේ සභාපතිː (1983-1987 සහ 1991-1997). 2002-2003 කාලයේ සාහිත්‍ය අනුමණ්ඩලයේ සභාපති හා වත්මන සිංහල විශ්ව කෝෂයේ ප්‍රධාන කර්තෘ.

1985 දී ජපානයේ නගොයා සරසවියේ හා 1987 ෆුල්බ්‍රයිට් අධිශිෂ්‍යත්වයක් දිනා ඇමෙරිකාවේ විශ්ව විද්‍යාල කීපයකම ආගන්තුක මහාචාර්ය. 1997 රොකෆෙලර් අධිශිෂ්‍යත්වයක් දිනා ඇමෙරිකාවේ අයෝවා විශ්වවිද්‍යාලයේ පර්යේෂණ මහාචාර්ය හා 2000-2002 කාලයේ දී ලන්ඩන් විශ්ව විද්‍යාලයේ ප්‍රාචීන හා අප්‍රිකානු අධ්‍යයන ආයතනයෙහි (SOAS) ආගන්තුක මහාචාර්ය.

සමාජ වාග්විද්‍යාව, මානව විද්‍යාව, ඉතිහාසය සහ සාහිත්‍යය පිළිබඳව අධ්‍යයනයන් කර ඇති මහාචාර්ය ධර්මදාසයන් සිංහලෙන් හා ඉංග්‍රීසියෙන් ද රචිත ග්‍රන්ථ හා පර්යේෂණ ලිපි ලේඛන මෙරට මෙන් ම විදේශයන්හි ද පළවී ඇත.

මේ ලිපි සංග්‍රහය පිළිබඳ ඉතා සුවිශේෂී කරුණක් නම් මේ දක්වා මනා නිමාවකින් පිරිපුන් කලා කෘතියක් නරඹමින් සිටි ප්‍රේක්ෂක පරම්පරා කිහිපයක් නොදැන සිටි නිර්මාණ ක්‍රියාදාමයෙහි දී මුහුණු පාන්නට සිදු වූ අනේකවිධ බාධා හා දුෂ්කරතා පළමු වරට පාඨකයන්ට දැන ගන්නට හැකි වීම ය. සවිස්තරව කිව හොත්, නාට්‍ය නිර්මාපකයාණන් විටෙක දුර්මුඛව ව්‍යාපෘතිය අතහැර දැමීමට සිතූ අයුරු, පිටපතෙහි ඇතැම් කොටස් පුහුණුව සිදු වන අතර රචනය හා සංශෝධනය කැරුණු අයුරු, මුලදී අන්තර්ගතව පැවැති ඇතැම් ජවනිකා පසුව අතහැර දමන ලද අයුරු, පිටපතේ ඇතැම් කොටස් රචනයේ දී අන්‍යයන්ගේ අදහස් විමසා බැලුණු අයුරු, අතිශය බුද්ධිමත් නළුවෙකු තම භූමිකාවට ස්වීය වූ ''අර්ථකථනයක්'' පළමු මහජන දර්ශන අවස්ථාවෙහි වේදිකාව මත සිටිමින් සපයා ලූ අයුරු ආදි වශයෙනි. නිර්මාණ ක්‍රියාදාමය එසේ නොකඩවා පැවතුණේ ඊට සහභාගී වූවන් කිසියම් උත්කෘෂ්ට ආරම්මණයක් විසින් ආකර්ෂණය කරනු ලැබුවා සේය. සාධක ගණනාවක පරිසමාප්ත සුසංයෝගයක් එහිදී සිදු විණි. එනම්, කාලය, ස්ථානය හා පුද්ගල ස්වරූප යනුවෙනි. ඒ වනාහී අලුතෙන් නිදහස ලැබූ දේශයක මුල් වකවානුව විය. ආර්ථික වශයෙන් ස්ථාවර වූ එහි ස්වකීය ජාතික අනන්‍යතාව ප්‍රකට කරන කලා ස්වරූපයන් සොයා යාමක් සිදු වෙමින් පැවතුණි. ස්ථානය වූයේ දිවයිනේ තිබුණු එකම විශ්වවිද්‍යාලයෙහි අලුතෙන්ම නිමැවී තිබුණු රමණීය නේවාසික නිකේතනය ය. එහිදී ආචාර්යවරුන් හා ශිෂ්‍යගණයා එක්ව ඥාන උත්පාදනයෙහි සහ ඥාන ව්‍යාප්තකරණයෙහි මෙන්ම කලා කෘති උත්පාදනයෙහි ද නිරත විය හැකිව තිබුණි. සැබවින්ම, පරිපූර්ණ පාරවේධනයන් වූ නාට්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රයෙහි මේ ආකාර නිර්භීත අත්හදා බැලීම් කළ හැකිව තිබුණේ විශ්වවිද්‍යාලයක වැනි නිදහස් වාතාවරණයක් තුළ පමණි. නාට්‍යයේ පෙළ සිංහල ජනතාවගේ සාහිත්‍ය සම්ප්‍රදායෙහි ගැඹුරින් මුල් බැස තිබුණක් විය. එසේ වුවද නාට්‍ය නිෂ්පාදනයෙහි දී පෙරදිග වේවා, අපරදිග වේවා, අන්‍ය සම්ප්‍රදායන්ගෙන් උචිත අංගෝපාංග ඇතුළත් කර ගැන්මට තරම් පුළුල් මානසිකත්වයක් ජාතිමාමක අධ්‍යාසයන්හි තිබුණේ ය. නිර්මාණාත්මක ප්‍රයත්නයෙහි නිරතව හුන්නාහු ප්‍රතිභා පූර්ණ වූ ද කලා ලෝකය පිළිබඳව පුළුල් අත්දැකීම්වලින් සජ්ජිත වූ ද ශාස්ත්‍රවන්තයන් කිහිප දෙනෙකු සහ කලා පරමාදර්ශයක් සාධනය කර ගැනීම උදෙසා ස්වකීය තරුණ ජවය කැප කිරීමට සැදී පැහැදී සිටි බුද්ධිමත් මෙන්ම කුශලතා පූර්ණ ශිෂ්‍ය පිරිසක් වූහ.



පී.බී ගලහිටියාව

බී.ඒ. (ලංකා, පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය 1965) අධ්‍යාපන ඩිප්ලෝමා (ගෞරව සාමාර්ථය) ශ්‍රී ලංකා විදුහල්පති සේවය (පළමු ශ්‍රේණිය) මහනුවර ශාන්ත අන්තෝනි විදුහලේ නියෝජ්‍ය විදුහල්පති (1986-2003).

පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය සංගමයේ කනිෂ්ඨ භාණ්ඩාගාරික හා සභාපති (1962-1963) අ.පො.ස උසස් පෙළ හා සාමාන්‍ය පෙළ උදෙසා නිර්දිෂ්ට සිංහල හා ඉතිහාසය විෂයමාලාවට අනුබද්ධ ග්‍රන්ථ කීපයකම කර්තෘ, මහාචාර්ය කේ.එන්.ඕ. ධර්මදාසයන් සමඟ 'එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර සාර සංග්‍රහය', Tradition, Values and Modernization; An Asian Perspective; Collected Papers of Ediriweera Sarachchandra' හා එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර; භාරතීය ශාස්ත්‍රිය ගවේෂණ; සාහිත්‍යය හා දර්ශනය යන ග්‍රන්ථයන්හි සම සංස්කාරක.

මේ අයුරින් බලන කල පරමොත්කෘෂ්ට නිර්මාණයක ආශ්චර්යයක් බඳු වූ පහළ වීම භාග්‍යසම්පන්න සාධකයන් ගණනාවක තුෂ්ටිමත් සංයෝගයක් ම වූයේ ය. අපගේ සාම්ප්‍රදායික චින්තන විධි අනුව එබන්දක් පැහැදිලි කළ හැක්කේ කලාවට අධිපති සරස්වතීගෙන් ලද දුලබ වරමක් ලෙසිනි.

එදා සිට අද තෙක් ගත ව ඇති පනස් සය වසරක කාලය ප්‍රත්‍යාවලෝකනය කරන කල අපට පෙනෙන කරුණක් වන්නේ එම ඓතිහාසික සිද්ධිය හා සම්බන්ධ ඇතැමෙකු, නිෂ්පාදක-අධ්‍යක්ෂතුමාත් ඇතුළුව, අද අප අතර නොමැති බවයි. එම ප්‍රථම මනමේ කණ්ඩායමේ අද අප අතර නොමැති මෙන්ම වාසනාවට අද අප සමඟ සිටින උදාර මිනිසුන් හා ගැහැණුන් වෙත පිදෙන උපහාරයක් ලෙස මෙම ලිපි සංග්‍රහය ගෞරව පූර්වකව පුද කර සිටිමු.

අපගේ දෘඪතර විශ්වාසය නම් මනමේ නාටකයෙහි ස්මරණ සුගන්ධය සිංහල නාට්‍යය මේ දිවයිනෙහි පවතින තාක් කල් රසික ජනයා අතර සජීවීව පවතිනු ඇති බවයි.

කේ.එන්.ඕ. ධර්මදාස
පී.බී. ගලහිටියාව

2012 දෙසැ. 27 පේරාදෙණියේ ය.

Editors' Note

It is indisputably accepted that the appearance of "Maname" in 1956 marked a new era in the field of Sinhala theatre. Fifty six years have elapsed since that momentous day. Although the general practice is to commemorate the Golden Jubilee when fifty years have elapsed after the event, regrettably we were unable to have this volume ready at that juncture. Be that as it may, it is clear that the advent of Maname and its continued presence in our artistic life cannot be gauged by conventional time frames and it is our belief that if a volume containing a set of retrospective essays on Maname were to appear at any stage, it would receive the enthusiastic attention of the Rasikas.

The reader of this volume, we hope, will get a glimpse of the kind of impact Maname had on our cultural milieu in the mid twentieth century from the reminiscences jotted down by those who participated in that epoch making event. Furthermore, the reader will come to realize first hand what expectations Maname's creator, Sarachchandra, cherished, the kind of aesthetic pleasure the others who were involved enjoyed amidst many difficulties which cropped up from time to time and the first reactions of the critics whose enthusiastic approval in fact vindicated the trials and tribulations of the process of production.

Maname was the fruit of a collective and collaborative effort of a highly talented and dedicated set of individuals: the producer- director who saw in his mind's eye the contours of a national theatrical idiom, the Nadagam artist with a comprehensive knowledge of the traditional theatre who assisted him, the dancing master who created the superb dance episodes, the scholar artist who designed the costumes and other visual apparatus which were original and path-breaking, the young undergraduate actors and actresses hailing from diverse parts of the island who were able to create on stage a collective dream, and numerous helpers and assistants who rendered yeoman service while remaining in the background.

Very significantly, the reader will see for the first time the birth pangs of a creative process which have so far not been apparent to several generations of theatre goers who have always witnessed the finely chiseled end product. To elaborate, the creator- producer was at one stage even thinking of abandoning the project; some portions of the script were added on and revised while the rehearsals were going on; some scenes that were there in the early stages were deleted later; the views of others were consulted when writing certain portions; a highly intelligent actor added his own "interpretation" to his role while standing on stage at the first public performance. The creative process was thus continuing as if some lofty ideal was beckoning those who were involved. There was a perfect confluence of factors - the time, place and the individuals. It was the early years of a newly independent nation, economically stable and in search of art forms

that would give expression to its national identity. The location was the newly created beautiful residential campus of the only university of the country, where teachers and students could work together for the creation and dissemination of knowledge as well as for the creation of works of art. Indeed the bold experiments in the art of theatre which were complete breakthroughs could take place only in the free environs of a University. The text of the play was deeply rooted in the literary tradition of the Sinhalese but the nationalistic aspirations were broad-minded enough to accommodate in the production of the play appropriate features from other traditions, oriental or occidental. The persons involved in the creative endeavour were scholars with creative genius who had experience in the world of arts and a group of highly intelligent and talented students who were prepared to dedicate their youthful energies towards the fulfillment of an artistic ideal. The almost miraculous birth of a masterpiece was, in that way, the happy confluence of a number of fortunate factors which in our conventional thinking could only be explained as a rare boon *(varama)* from Saraswati, the patron deity of the arts.

Looking back at those fifty six years that have passed, we note that several of those individuals, including the producer- director himself, who were involved in that historic moment are no longer with us today. We respectfully dedicate this volume to them as well as to those who are fortunately still with us, as a tribute to all those great men and women of the original Maname team.

It is our firm belief that the sweet fragrance of the memory of Maname will remain with the Rasikas as long as Sinhala theatre survives in this island.

K.N.O. Dharmadasa
P.B. Galahitiyawa

27 Dec.2012, Peradeniya

අපේ හෘදයාංගම ස්තුතිය;

- මෙම සමරු සටහන් සංග්‍රහයට ලිපි සම්පාදනයෙන් දායක වූ සැමට

- දුර්ලභ ඡායාරූප සමහරක් අපට ලබා දුන් අයට

- මනමේ පිළිබඳ මුල්ම විමර්ශනයන් සහ සමහර දුර්ලභ ප්‍රකාශන සපයා දුන් අයට

- සමාරම්භක මනමේ රඟුමේ රංග පත්‍රිකාව හා මනමේ නිෂ්පාදනය පිළිබඳ අප්‍රකට තොරතුරු අප වෙතට ලබා දුන් 1956 පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය සංගමයේ සභාපති ආතර් සිල්වා මහතාට

- මෙම සමරු සටහන් සංග්‍රහය සම්පාදනයේ දී මූලික වියදම් සඳහා දායක වූ ශ්‍රී ලංකා ක්‍රිකට් කණ්ඩායමේ හිටපු නායක කුමාර සංගක්කාර මහතාට හා ඇක්සස් ඉන්ටනැෂනල් ආයතනයේ පාලක අධ්‍යක්ෂ ක්‍රිස්ටෝපර් ජොෂුවා මහතාට

- මෙහි පළමු අත් පිටපත සැකසූ මහනුවර වටපුළුවේ 'නිව් කොම්පියුටර් ෂෙල්ටර්ස්' හි වින්ධ්‍යා රණවීර මහත්මියට

- මෙම සමරු සටහන් සංග්‍රහයේ ප්‍රකාශනය නොපැකිළිව භාරගත් දේශබන්ධු සිරිසුමන ගොඩගේ මැතිඳුන්ට

සංස්කාරකවරු

පටුන
Contents.

නොව පැරණිය වන රමණිය මනමේ

ලලිතා සරච්චන්ද්‍ර මැතිනියගේ පණිවිඩය



මනමේ නාට්‍යයේ ස්වර්ණ ජයන්තිය වෙනුවෙන් ඔබ අතට පත්වෙන මෙම සමරු සටහන් සංග්‍රහය විවිධ හේතු නිසා නිකුත් වීම පමා වූයේ වී නමුත් ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය වංශ කතාවේ අමරණීය සිදුවීම සේ වියත් මෙන්ම පොදු ජන රසික රසිකාවියන් විසින් එකහෙළා පිළිගනු ලබන එම අසිරිමත් කලා කෘතිය පිළිබඳ වූ මෙම තිළිණයට මගේ සුභාසිංසනය පිරිනමන්නේ හද පිරි සතුටිනි.

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මනමේ පිළිබඳව අමුතු හැඳින්වීමක් කිරීම 'කිරෙහි සුදු පැහැය වැනීමක්' බඳු ය. මනමේ වූ කලී අභාවයට ගොස් තිබූ පෙරදිග නාට්‍ය කලාවේ රංග මූලයන් සොයා ගොස් ආසියාතික මහා නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පුනරුත්ථාපනය කිරීමක් පමණක් නොව සම්ප්‍රදායේ හා නවීනත්වයේ මා හැඟි සුසංයෝජනය සේ ද අර්ථ ගැන්විය හැකිය.

පුරා දශක පහකට අධික කාල සීමාවක පරම්පරා කීපයකම රසික රසිකාවියන්ගේ නොමඳ ආස්වාදයට බඳුන් වූ ද අද පවා වත්මන් ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ වින්දනයට පාත්‍ර වන්නාවූ ද 'නොව පැරණිය වන රමණිය' වන මනමේ සඳහා එදා පටන් අද දක්වා දායක වූ සියලුම රංග ශිල්පීන් මෙවන් අවස්ථාවක කෘතඥතා පූර්වකව මතක් කර සිටින අතරම මෙම සමරු කලාපයට දායක වූ සැවොම වෙත ද මගේ ශුභ පැතුම් නැවතත් පුද කරනු රිසියෙමි.

වර්ෂ 1978 මනමේ විසිදෙවන වර්ෂ පූර්ණය රංගනය උදෙසා හවායි හි 'ඊස්ට් වෙස්ට්' පර්යේෂණායතනයේ සිට සරච්චන්ද්‍ර මහාචාර්යතුමා එවූ ශුභ පැතුම් පණිවිඩයකින් උපුටා ගත් පද්‍ය ඛණ්ඩයකින් මෙම පණිවිඩය සමාප්ත කරමි.

දුරු කතරක වෙසෙන - සිත් දූවේ මා වියෝවෙන්
පින් කළ නැති හන් දා - ඔබ රැඟුම් චිත් බලන්ටා

ඇත ඉඳන් මා දූන් - සුබ පැතුම් පත් එවන්නේ
ගත මෙහි හිර වුවත් - සිත ඔහේ බැව් කියන්ටයි

මනමේ නරඹන්නා - කවදත් ආදරෙන් චිත්
වරදූති මුත් අපගේ - මෙත් සිතින් කමා කරනා

ඔබේ කරුණාවෙන්මයි - මනමේ පවතින්නේ මෙතෙකුත්
ඒ බව කෙළෙහි ගුණෙන්- නිතර සිහිපත් කරන්නෙමි

ඔබ හට සෙත් වේවා - හැම මනදොළ පිරේවා
රෝ බිය දුරු වේවා - තුනුරුවන් සරණ වේවා

ලලිතා සරච්චන්ද්‍ර
එපිටමුල්ල පාර,
පිට කෝට්ටේ, කෝට්ටේ.



මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර : ආචාර්යවරයා, ශාස්ත්‍රවන්තයා, කලාකරුවා සහ දාර්ශනිකයා

මහාචාර්ය කේ. එන්. ඕ. ධර්මදාස

විසිවන සියවසෙහිදී ශ්‍රී ලංකාවේ පහළ වූ විශිෂ්ට පුද්ගලයන් අතර මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ට (1914-1996) හිමිවනුයේ අසහාය ස්ථානයකි. ඊට හේතුව ඔවුන්ගේ කාර්ය සාධනය ක්ෂේත්‍ර ගණනාවක විහිද ගිය හෙයිනි. ඔහු පළමුව ප්‍රසිද්ධියට පත් වූයේ ලංකාවිශ්වවිද්‍යාලයෙහි ආචාර්යවරයෙකු ලෙසට ය. ඉන් අනතුරුව සිංහල නවකථාව සහ සිංහල ජනනාටක සම්ප්‍රදාය යන මාතෘකා විෂයෙහි අගනා පුරෝගාමී ශාස්ත්‍රීය පර්යේෂණයන් කළාවූ විද්වතෙකු ලෙස ඔහු කෙරේ සමාජයෙහි අවධානය යොමු වුණි. ඔහුගේ නාමය දනන් තුඩතුඩ රැව් දෙන්නට වූයේ 1956 මනමේ රංගගත වීම සමඟ ය. එයින් ඇරඹුණු සිංහල නාට්‍ය කලාවේ නව යුගයට මුල් ගල තැබූ කලාකරුවා ලෙසට හේ සම්මානයට පාත්‍ර විය. ඔහු අතින් විශිෂ්ට නාට්‍ය හා නවකතා ගණනාවක් ද බිහි වූ අතර සිංහල සාහිත්‍ය විචාරයෙහි න්‍යායාචාර්ය පුරෝගාමියා වූයේ ද ඔහු ය. සරච්චන්ද්‍රයන් මේ සියලු දෑ කළේ විශ්වවිද්‍යාල ආචාර්යවරයෙකු වශයෙන් පරම්පරා ගණනාවක දස දහස් සංඛ්‍යාත ශිෂ්‍ය ගණයා වෙත සිල්ප දානය කරන අතරතුර බව ද අමතක කළ නොහේ. විසිවන සියවස දෙස ආපසු හැරී බැලුව හොත් ශ්‍රී ලංකාවේ විශ්වවිද්‍යාල ආචාර්යවරුන් දහස් ගණනක් මෙතෙක් සේවයේ යෙදී සිට ඇතත් සරච්චන්ද්‍ර නාමය තවමත් ඒ අතර ප්‍රසිද්ධතම නාමය ලෙස පවතී. මෙම සටහනෙහි අරමුණ සරච්චන්ද්‍ර අතින් වූ සේවාවෙහි කැපී පෙනෙන අංග වෙත අවධානය යොමු කිරීම ය.

වර්ෂ 1969 දී "කලා අඹරෙහි බලවත් ග්‍රහයා" ලෙස මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් හඳුන්වන ලද්දේ සිංහල පුවත්පතක් විසිනි. එම හැඳින්වීම යථා තත්ත්වය හඳුනා ගැනීමක්ම විය. ශ්‍රී ලාංකීය කලා ලෝකය තුළ කුමන අන්දමක හෝ කලා නිර්මාණයක්, එනම්, කාව්‍යයක්, ප්‍රබන්ධ කථාවක්, චිත්‍රපටයක්, නාට්‍යයක් හෝ චිත්‍රයක් පවා, සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ පැසසුමට ලක්විණි නම් එහි සාර්ථකත්වයට එයම ප්‍රමාණවත් විය. ඒ වන විට 55 වන වියෙහි වූ මේ විශ්වවිද්‍යාල ආචාර්යවරයා සමස්ත ශ්‍රී ලාංකීය කලා අම්බරයෙහි "බලවත් ග්‍රහයා" බවට පත් වූයේ කෙලෙසද? එදා මෙම කලා ක්ෂෙත්‍රයෙහි තවත් "ග්‍රහයෝ" සිටියාහු ය. එනම්, මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ, සෙනරත් පරණවිතාන, අමරදේව, ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් වැනි කලාකරුවෝද පූජ්‍ය වැලිවිටියේ සෝරත හිමි, පූජ්‍ය යක්කඩුවේ ප්‍රඥාරාම හිමි වැනි පඬිවර භික්ෂූහු ද මෙන්ම ඩී.ඊ. හෙට්ටිආරච්චි, ඕ.එච්. ද ඒ. විජේසේකර ආදී වූ අන්‍ය විශ්වවිද්‍යාල ආචාර්වරුද සාහිත්‍යාදි කලාවන් මෙන්ම ශාස්ත්‍රීය ක්‍ෂෙත්‍රයන් බැබළ වූ තාරකාවෝ වූහ. ඒ සියල්ලන් මධ්‍යයෙහි කලා අම්බරයේ බලවත් ග්‍රහයා ලෙස සරච්චන්ද්‍රයන් ම හඳුනා ගැන්මට විශේෂ හේතුවක් තිබිණි. ඒ වනාහි විශ්වවිද්‍යාල වැනි ශාස්ත්‍රීය පර්ෂදයන්හි මෙන්ම නිර්මාණාත්මන ක්ෂේත්‍ර වූ කාව්‍ය නාටකාදියෙහි ද එක සේ අගතැන් පත් එකම පුද්ගලයා ලෙස ඔහු සම්මානයට පාත්‍ර වී සිටීම ය. හේ සිංහල සාහිත්‍ය ක්‍ෂෙත්‍රයේ අග්‍රගණ්‍ය සාහිත්‍ය විචාරකයා වූවා පමණක් නොවේ. විශිෂ්ට නවකතාකරුවෙකු හා කවියෙකු ලෙස ද ඔහු පිළිගැනී තිබුණි. බෞද්ධ දර්ශනය ඇතුළුව ප්‍රාචීන භාෂාවන් පිළිබඳ අසහාය පඬිවරයෙකු වූවා සේම ප්‍රතිචීන භාෂා සාහිත්‍යයන් පිළිබඳ විශාරදයෙකු ලෙස ද කීර්ති නාමයක් ඔහු සතු විය. ඒ සියල්ලම අභිභවා ඔහුගේ අසහාය පෞරුෂය විද්‍යමාන වූයේ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි ය. හේ වර්තමාන සිංහල නාට්‍යයෙහි පිතෘවරයා ලෙස අවිවාදයෙන් පිළිගැනී සිටියේ ය. ඒ හා සමඟම සංගීතය පිළිබඳ ප්‍රාමාණික අවබෝධයෙන් යුතු කලාකරුවෙකු ලෙස ද හේ නම් දරා සිටියේ ය. ඒ සමඟම ලංකාවේ ප්‍රථම හා විශාලතම විශ්වවිද්‍යාලයෙහි දිගු කලක් ආචාර්යවරයෙකු වූවාක් සේම ලක්දිව පිහිටුවන ලද සියලු විශ්වවිද්‍යාලයන්හි අනිවාර්ය පාඨ ග්‍රන්ථ බවට පත් වූ ග්‍රන්ථ ගණනාවක් සපයා තිබීම හේතුවෙන් ඔහුගෙන් වක්‍ර ලෙස සිල්ප හැදෑරූ තවත් දස දහස් ගණනකට ද ඔහු ගුරුවරයා විය. එසේ සෘජුව හා වක්‍රව ඔහුට ශිෂ්‍යයන් වූවෝ දිවයිනේ ඉහළම රාජ්‍ය නිලධාරී මට්ටමේ සිට පාඨශාලාචාර්ය පදවි දක්වා සමාජය කෙරේ බලපෑම් ඇති

තිලකල අරා සිටියෝ ය. මේ කරුණු සියල්ල සමස්ත වශයෙන් සලකා බලන කල්හි මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ලංකා කලා අම්බරයෙහි බලවත්ම ග්‍රහයා වීම අරුමයක් ලෙස නොපෙනෙනු ඇත.

වර්ෂ 1914 ජූනි 3 වන දින රත්ගම, දොඩන්දූවේ ගම්මැද්දගොඩ දී වැදිතන්තිරිගේ චාල්ස් ෆ්‍රැන්සිස් ද සිල්වා සහ ලීඩියා පින්තු මොරගොඩ යන මාපියන්ට පළමු දරුවා ලෙස උපන් මේ කුමරාට නම් තබන ලද්දේ ඉයුස්ටස් රෙජිනල්ඩ් ද සිල්වා යනුවෙනි. එම යුවළට පසුව උපන් දියණියෝ දෙදෙනෙක් ද වූහ. පියාගේ රැකියාව වූයේ ලංකා තැපැල් දෙපාර්තමේන්තුවේ ලිපිකරු පදවියකි. ස්ථාන මාරුවීම් එම තනතුරෙහි ස්වභාවය වූ හෙයින් පවුලේ උදවියට දිවයිනේ විවිධ ස්ථානයන්හි වාසය කරන්නට සිදුවිණි. ඉයුස්ටස් රෙජිනල්ඩ් පාසල් අධ්‍යාපනය ගාල්ලේ සවුත්ලන්ඩ් ගැහැනු පාසලින් අරඹා ඉන් පසු ගාල්ලේ රිච්මන්ඩ්, පානදුරේ සාන්ත ජෝන්, ගල්කිස්සේ සාන්ත තෝමස් සහ ගාල්ල සාන්ත ඇලෝසියස් යන විද්‍යාලයන්හි ශිල්පෝද්ග්‍රහණය කළේ ය.

පියාගේ පවුලේ උදවියත් මවගේ පවුලේ වැඩිදෙනාත් බෞද්ධයන් වූ හෙයින් ඔහු වැඩුණේ බෞද්ධ පරිසරයක ය. ඒ අතර ඔහු හැදුණේ බටහිර සංස්කෘතිය රජයූ යටත්විජිත සමාජ පරිසරයක් තුළ ය. වැඩිහිටියන්ගේ උපදෙස් අනුව පාසල් අධ්‍යාපනය විද්‍යාව හා ගණිතය ධාරාවන් තුළ සිදු වුව ද ඔහුගේ සිත නිතර ඇදී ගියේ භාෂා සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රය වෙතට ය. එදා පාසල් තුළ සපයා තිබුණු ලතින් හා ඉංග්‍රීසි භාෂා සාහිත්‍යයන් ඔහු ඇල්මෙන් ප්‍රගුණ කළේ ය. ඒ අතර ම සංගීතය වෙත ඔහු ඇදී ගියේ ගෙදර පරිසරය ඊට අනුබල දුන් බැවිනි. ගෙදර තිබුණු සර්පිනාව වාදනය කරමින් මව ඉංග්‍රීසි ගීත ගායනා කළ බවත් පියා සතු වූ ග්‍රැමෆෝනය හා නූර්ති ගී තැටි එකතුව ඔහු පරිහරණය කරමින් විනෝද වූ බවත් සඳහන් ව ඇත. ක්‍රමයෙන් අප තරුණයා සර්පිනාව හා වයලීනය වාදනය ප්‍රගුණ කරන්නට විය. ඔහු වැඩියෙන් ඇදී ගියේ නූර්ති ගීතයන්හි ගැබව තිබුණු හින්දුස්තානි සංගීතය වෙතට ය.

එදා උසස් අධ්‍යාපනයෙහි මාධ්‍යය වූ ඉංග්‍රීසියෙහි මනා ප්‍රවීණත්වයක් ලැබූ අප තරුණයා පාසලේ දි ඉංග්‍රීසි රචනා සඳහා ත්‍යාග පවා ලැබූ අවස්ථා තිබුණි. ඔහු ක්‍රමයෙන් භාරතීය සංස්කෘතික සම්ප්‍රදාය කෙරේ ඇදී ගියේ ගැටවර වියේදී ය. 1922 වර්ෂයේදී කෙටි චාරිකාවක් සඳහා ලක්දිවට පැමිණි රබින්ද්‍රනාත් තාගෝර් තුමා කෙරේ මහත් ලෙස ආකර්ෂණය වූ මේ තරුණයා එතුමාගේ කාව්‍ය හා කෙටිකථා කෙරෙහි විශේෂ අවධානයක් යොදවන්ට විය. දහ අටවන වියේ දී එකල ලන්ඩන් විශ්වවිද්‍යාලයෙහි අනුබද්ධිත ආයතනයක් ලෙස කොළඹ පිහිටුවා තිබුණු දිවයිනේ ප්‍රථම විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යාපන ආයතනය වූ සිලෝන් යුනිවර්සිටි කොලීජියේ ප්‍රවේශ විභාගය සමත් වීමට ඔහුට හැකිවුණි. එම ආයතනයට ඇතුළු වීමට වරම් ලැබ පොරොත්තුව සිටි මාස කිහිපය ඔහුට ගත කරන්නට වූයේ පියා එවකට සේවය කළ හේවාහැට ය. අප තරුණයා දේශීය සංස්කෘතිය හා සමීප වීමට ඉඩක් එහිදී ලැබුණි. අසළ පන්සලක වැඩ විසූ පණ්ඩිත ස්වාමීන් වහන්සේ නමකගෙන් සංස්කෘත හා පාලි භාෂා අධ්‍යාපනය ඇරඹීමට මෙහිදී ඔහුට හැකි විය. ඒ හා සමඟම හේවාහැට ප්‍රදේශයෙහි පැවැති ගැමි ශාන්තිකර්ම හා සොකරි නම් වූ ජන නාට්‍යය පිළිබඳ අත්දැකීම් ද ලැබීමට හේ සමත් විය. 1933 වර්ෂයෙහි කොළඹ යුනිවර්සිටි කොලීජියට ඇතුළු වූ ඔහු තම අධ්‍යයන විෂයය ලෙස තෝරා ගත්තේ සංස්කෘත, පාලි හා සම්භාව්‍ය සිංහල අධ්‍යයනයන්ගෙන් සමන්විත ඉන්දු-ආර්ය විෂයයයි.

භාරතීය සංස්කෘතිය කෙරේ මහත් ලෙස ආකර්ෂණය වී සිටි අප තරුණයා උසස් අධ්‍යාපනය සඳහා ඉන්දියාවේ විශ්වවිද්‍යාලයකට යාමට අදහස් කළ නමුදු ලංකාවේ යුනිවර්සිටි කොලීජිය මගින් ලැබිය හැකි ලන්ඩන් උපාධියට ඊට වඩා ඉහළ පිළිගැනීමක් ඇති බව මාපිය වැඩිහිටියන් අවධාරණයෙන් කියා සිටි බැවින් එම අදහස අතහැර දමා කොළඹ යුනිවර්සිටි කොලීජියට ප්‍රවේශ වූ බව සඳහන් ව තිබේ. ඔහු දෙවන වසරේ ශිල්පෝද්ග්‍රහණය කරමින් සිටි 1934 වර්ෂයේ දී තාගෝර් තුමා දිවයිනට ආ තෙවන හා දීර්ඝතම සංචාරය සිදු විය.

මාසයක පමණ කාලයක් දිවයිනේ ගත කළ තාගෝර් තුමාගේ එම සංචාරය අප කථානායකයාගේ ජීවිතය කෙරේ මහත් බලපෑමක් ඇති කළ බව පෙනේ. දේශීය සංස්කෘතිය හුවා දක්වමින් කොළඹ දී සහ තවත් ප්‍රධාන නගර කීපයක දී තාගෝර් තුමා දේශන පැවැත්විය. එතුමා සමඟ පැමිණි නාට්‍ය කණ්ඩායමක් විසින් ශාප්මෝචන් නම් මුද්‍රා නාට්‍යය දින හතරක් කොළඹ දී රඟ දැක්වුණි. තාගෝර්තුමාගේ

මෙම සංචාරයෙන් එතුමා කෙරේ ආකර්ෂණය වූ තරුණයෝ කිහිප දෙනෙක් එතුමා විසින් කල්කටා නගරයට නුදුරුව පිහිටුවා තිබුණු ශාන්තිනිකේතන් නම් සෞන්දර්ය විද්‍යාලය වෙත අධ්‍යාපනය සඳහා ගිය බව ප්‍රකට කරුණකි. විසිවන සියවස මැද භාගයේ දී ලක්දිව සුප්‍රකට කලාකරුවන් වූ චිත්‍රසේන, ලයනල් එදිරිසිංහ, සුනිල් සාන්ත, ප්‍රේමකුමාර එපිටවල, වසන්ත කුමාර, ඩබ්ලිව්.බී. මකුලොලුව ආදීහු ඉන් කිහිප දෙනෙකි. 1936 වර්ෂයේ දී බී.ඒ. උපාධිය ලබා ගත් ඉයුස්ටස් රෙජිනල්ඩ් ද සිල්වා තරුණයා ද ඉන් තෙවසරකට පසු ශාන්තිනිකේතනය වෙත ඇදී ගියේ එම සංස්කෘතික බලපෑම නිසා ය.

අප තරුණයා සිලෝන් යුනිවර්සිටි කොලීජියේ ශිල්පෝද්ග්‍රහණය කරන අවධියෙහි එම ආයතනය තුළ තිබුණේ බටහිර සංස්කෘතියේ ආධිපත්‍යය ය. සංස්කෘත, පාලි හා සිංහල පිළිබඳ මහාචාර්ය ධුරය දැරූ ආචාර්ය ගුණපාල මලලසේකර මහතා ඇතුළු ස්වල්ප දෙනෙක් දේශීය සංස්කෘතිය කෙරේ නමිත වූවාහු සිංහල සමිතිය, මේලා වැනි සංවිධාන පිහිටුවා ගෙන දේශීය සංස්කෘතික කටයුතුවල නිරත වූවාහු ය. මේ වන විට කල්කටා විශ්වවිද්‍යාලයෙන් උපාධියක් ලබා පැමිණි පූජ්‍ය රඹුක්වැල්ලේ සිද්ධාර්ථ හිමියෝ ද එම අධ්‍යනාංශයේ කටයුතුවලට දායක වෙමින් සිටියහ. එම ආචාර්යවරුන් යටතේ ඉන්දු-ආර්ය විෂය හැදෑරූ අප කථානායකවරයා විශේෂයෙන් පාලි භාෂාව පිළිබඳ ප්‍රවීණත්වය ලැබුවේ 1936 දී අවසාන විභාගය සමත් වන විට එම විෂය සඳහා වූ වෛද්‍යසේකර භාග්‍යය නම් සම්මානය ද දිනා ගනිමිනි. භාරතීය සංස්කෘතික උරුමය කෙරේ විශේෂයෙන් ම ආසක්ත වූ අප තරුණයා ඒ අතරම සිංහල ජනශ්‍රැතිය ගැන ද ඉමහත් ඇල්මක් දැක්වූයේ ඒ පිළිබඳ හසළ දැනුමක් තිබුණු රඹුක්වැල්ලේ හිමියන්ගේ ඇසුරෙනි. මේ අවධියෙහි සිංහල ජනශ්‍රැතිය අරභයා ලිපි කිහිපයක් පුවත්පත්වලට සැපයූ බවත් ඒවා ඉදිරිපත් කැරුණේ "සරච්චන්ද්‍ර" යන නාමය යොදා ගෙන බවත් කියැවී ඇත. "සරච්චන්ද්‍ර" යනු වංග දේශීය නාමයක් බව සැලකුව මනා ය. ඒ අතර භාරතීය ජන නායකයන් අඳින ධෝතිය හා කුර්තාව ගැන ආසාවක් ඔහු තුළ හටගත් බැවින් යුනිවර්සිටි කොලීජියේ ඇතැම් උත්සවවලට එම ඇඳුමෙන් සැරසී සහභාගී වූ බවත් සඳහන් වී තිබේ. උපාධිය ලැබීමෙන් පසුව එකල දිවයිනේ ඉහළම රාජ්‍ය පදවි ධානාන්තර ඇතුළත් සිවිල් සේවයට තෝරා ගැනීම සඳහා පැවැත්වෙන තරඟ විභාගයට පෙනී සිටීමට ඔහුට පවුලේ අය බල කළෝය. එම පරීක්ෂණයේ ලිඛිත අංශයෙන් ඉහළම ලකුණු ලැබීමට ඔහු සමත් වූ නමුත් යුනිවර්සිටි කොලීජියේ ප්‍රධානාචාර්ය රොබට් මාර්ස් මහතා සභාපතිත්වය දැරූ සම්මුඛ පරීක්ෂණ මණ්ඩලයෙන් ඔහුට ලැබුණේ ඉතා අඩු ලකුණු සංඛ්‍යාවකි. මීට හේතුව "සරච්චන්ද්‍ර" විසින් ගෙන තිබුණු "ජාතිකවාදී" ආස්ථානයන් උග්‍ර යටත්විජිතවාදියෙකු වූ මාර්ස් මහතාගේ අප්‍රසාදයට හේතු භූත වී තිබීම යැයි ඇතැම්හු පැවසූහ. (පිං ඇති සරසවි... 73-4 පිටු.)

තදනන්තරව එවකට දිවයිනේ ප්‍රධානතම පෞද්ගලික ආයතනයක් වූ ලේක්හවුස් පුවත්පත් හා ප්‍රකාශන ආයතනයේ පරිපාලක පදවියක් ඔහුට ලැබුණි. යුනිවර්සිටි කොලීජ් අවධියෙහි මිතුරුව සිටි අයිලින් බෙලත් මෙනෙවිය හා සමඟ සරච්චන්ද්‍ර විවාහ වන්නේ මෙම අවධියෙහිදී ය. තම ජීවන අභිලාෂයක් ඉටුකර ගැනීම් වස් සරච්චන්ද්‍ර බිරිඳ හා සමඟ ශාන්තිනිකේතනය වෙත 1939 දී යෑම ඔහුගේ ජීවතයේ තවත් මං සලකුණක් විය. තමන් භාරත භූමියට පා තැබූ වේලේ එම දේශය තමන්ට සමීප වූ තමන්ගේම රටක් යැයි හැඟෙන ආකාරයේ වින්දනයක් තමන් තුළ ජනිත වූ අයුරු ඔහු පවසා ඇත (පිං ඇති සරසවි... 85 පිටු.)

ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙන් අධ්‍යාපනය ලැබූවද විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යපනයේ දී තමන් අවට වූයේ බටහිර සංස්කෘතියෙහි ආධිපත්‍යය වුවද අප කථානායකයාගේ සංස්කෘතික මූලයෝ දේශීය සංස්කෘතියෙහි හා භාරතීය උරුමයෙහි තිරසර ලෙස ස්ථාපනය වී පිහිටියෝ වූහයි සරච්චන්ද්‍රයන්ට විශේෂයෙන් පසක් වූයේ ශාන්තිනිකේතන අත්දැකීමෙන් පසුව බව ඔහු විසින් ලියූ "ශාන්තිනිකේතනයේ ඇසින්" නම් සැමරුම් සටහනේ සඳහන් ව තිබේ.

ශාන්තිනිකේතන අත්දැකීමෙන් පසු ලක්බිමට පැමිණෙන විට සරච්චන්ද්‍ර නාමය ඔහුගේ පුද්ගල නාමය ලෙස තහවුරු වී තිබුණි. ඔහුගේ පළමු ග්‍රන්ථ වූ Modern Sinhalese Fiction (1943) විචාර කෘතියෙහි මෙන්ම ප්‍රන්ස කෙටිකතා (1945), රුසියන් කෙටිකතා (1946) පරිවර්තන කෘතිවලද කර්තෘ නාමය දැක්වෙන්නේ ඊ.ආර්. ද ඇස්. සරච්චන්ද්‍ර (ඉයුස්ටස් රෙජිනල්ඩ් ද සිල්වා සරච්චන්ද්‍ර) යනුවෙනි.

පසු කාලයේ දී විදේශීය ලක්ෂණ සහමුලින්ම බැහැර කොට වැදිතන්තිරිගේ එදිරිවීර රංජිත සරච්චන්ද්‍ර යනුවෙන් නාමය යොදන ලදි.

වර්ෂ 1940 දී සරච්චන්ද්‍ර යළි ලක්බිමට සම්ප්‍රාප්තව ගල්කිස්සේ සාන්ත තෝමස් විද්‍යාලයේ ආචාර්ය පදවියක් 1940-42 කාලයේ දී දැරුවේ ය. මෙම අවධියෙ දී ඔහු තුළ වූ භාරතීය ආභාසය කොතරම් ප්‍රකට වී ද යත් ඔහුට "ටාගෝර්" යන පටබැඳි නම ශිෂ්‍යයන් විසින් වහරන ලද බවත් ඇතැම් ආදි ශිෂ්‍යයන් පවසා තිබේ.

1942 වර්ෂයෙහි විශ්වවිද්‍යාල ව්‍යුහය තුළට අනුගත වීමට ඔහුට ඉඩ ලැබුණි. ඒ එවකට විශ්වවිද්‍යාලය භාරයේ පැවැති සිංහල ශබ්දකෝෂ ව්‍යාපෘතියේ උප කතුවරයෙකු ලෙසට ය. වර්ෂ 1942 දී ස්වාධීන ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය පිහිටුවාලීමෙන් පසුව එහි වූ සිංහල අධ්‍යයනාංශය යටතට පත් වූ එක් කාර්යාංශයක් වූයේ එතෙක් රාජකීය ආසියාතික සමිතිය යටතේ ක්‍රියාත්මක වූ සිංහල ශබ්දකෝෂ ව්‍යාපෘතිය ය. සරච්චන්ද්‍ර මෙසේ යළි විශ්වවිද්‍යාල පරිශ්‍රයට අනුගත වීම ඔහුගේ ජීවිතයේ මෙන්ම සිංහල ශාස්ත්‍රීය හා කලා ක්ෂේත්‍රයේ ද අතිශය තීරණාත්මක සිද්ධියක් වූයේ ය.

මේ අවධියෙහි සරච්චන්ද්‍රගේ ජීවිතයේ තවත් තීරණාත්මක සිදුවීමක් දක්නට ලැබුණි. ඒ මාර්ටින් වික්‍රමසිංහයන් හා සමඟ ඇසුරට පත් වීමය. භාරතයෙන් පෙරළා පැමිණි සරච්චන්ද්‍ර යුවළ පදිංචි වූයේ ගල්කිස්සේ ය. එහිදී ඔවුන්ට දියණියක් (නන්දිතා) ද ලැබී තිබුණි. මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ ඔවුන්ගේ අසල්වැසියෙක් විය. ඔහු ඒ වන විට දිනමිණ පුවත්පතෙහි කතුවරයා ව සිටියේ ය. ඒ අතර වික්‍රමසිංහ නවකථා කිහිපයක, කෙටිකතා සංග්‍රහ කිහිපයක සහ විචාර ග්‍රන්ථ කිහපයක ද කතුවරයා වශයෙන් හා පුවත්පත් සඟරාදියට නිරතුරුව ලිපි සපයන්නෙකු ලෙස සාහිත්‍ය ලෝකයේ නම් දරා සිටියේ ය. තමන් විශ්වවිද්‍යාල උපාධිධරයෙකු වුවද තමන්ගේ දැනුම අභිභවා ගිය වික්‍රමසිංහයන්ගේ බහුශ්‍රැතභාවය තමන් විස්මයට පත්කළ අයුරු සරච්චන්ද්‍ර මෙසේ සඳහන් කර ඇත:

> "වික්‍රමසිංහ මහතා සමඟ ආශ්‍රය මගේ ඥානපථය පුළුල් කිරීමට හේතු විය. නිර්මාණාත්මක කුශලතාව මෙන්ම ඔහුට බාහුශ්‍රැත්‍යය ද තිබුණි. මේ දෙක එක් කෙනෙකු තුළ පිහිටන්නේ කලාතුරකිනි. ඔහුගේ අභිලාෂයන්ගේ පරිමාණය විශාල විය. සිංහල භාෂාව, සාහිත්‍යය, ගැමි සංස්කෘතිය ආදියෙන් පටන්ගෙන අලංකාර ශාස්ත්‍රය, උපනිෂද් ග්‍රන්ථ, වේදාන්ත දර්ශනය, රුසියානු සාහිත්‍යය, ප්‍රංස සාහිත්‍යය, වර්තමාන දේශපාලනය හා ඉතිහාසය යන විෂයයන් දක්වා එය පැතිරී ගියේ ය. මානව විද්‍යාව (anthropology) කෙරේ මගේ කුතුහලය ඉපදවීමට හේතු වූයේ ඔහු සමඟ කතාබහ කිරීමෙනුත් ඔහුගේ පුස්තකාලයෙහි ඒ පිළිබඳව තිබූ පොත් කියවීමෙනුත් ය. අලංකාර ශාස්ත්‍රය ගැන වර්තමාන භාරතීය පඬුවන් ලියා ඇති ඉංග්‍රීසි පොත් කියවීමට ද මට ලැබුණේ ඔහුගේ පුස්තකාලයෙන් ය. රුසියානු සාහිත්‍යයේ දොරටුවද මට හැර දුන්නේ ඔහු ය" (පිං ඇති සරසවි... 127 පි.)

සිය විශ්වවිද්‍යාල අධ්‍යාපනයේ දි සංස්කෘත හා පාලි යන ඉපැරණි භාෂා හා ඒවායේ සාහිත්‍යය ද සම්භාව්‍ය අවධියට අයත් සිංහල කෘතීන් ද පමණක් අධ්‍යයනය කොට සිටි සරච්චන්ද්‍ර විශ්ව සාහිත්‍යය කෙරේ මෙන් ම නූතන සිංහල සාහිත්‍යය කෙරෙහි යොමු වූයේ වික්‍රමසිංහයන් හා සමඟ ඇසුරෙනි. ඒ බව නොමසුරුව ප්‍රකාශ කිරීමට තරම් හේ නිහතමානී විය. පසුව (අප ඉදිරියට සඳහන් කරන පරිදි) තමන් නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කෙරේ යොමු වූ ආකාරය පිළිබඳව ද එබඳු නිහතමානී ප්‍රකාශනයක් ඔහු කර තිබේ. මේ එම අවධියෙහි උගතුන් අතර පැවැති මහඟු සාරධර්ම පළ කරන අවස්ථා වේ.

සරච්චන්ද්‍රයන් නූතන සාහිත්‍ය විෂයෙහි පළ කළ පළමු කෘතිය වික්‍රමසිංහයන්ගේ චිත්තාකර්ෂණීය කෙටිකතා කිහිපයක් එකතු කොට විචාරාත්මක හැඳින්වීමක් සහිතව 1942 දී පළ කළ "අපේ විත්ති" නම් සංග්‍රහ ය ය. සරච්චන්ද්‍ර නූතන සිංහල සාහිත්‍යය අරභයා ප්‍රාමාණික විද්වතෙකු බවට පත් වීමට මඟ පෑදුණේ මෙම කෘතියෙනි. ඔහුම පවසා ඇති පරිදි "වික්‍රමසිංහ මහතාගේ කෘති කියවීමෙන් වර්තමාන සිංහල සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රය සම්බන්ධයෙන් කුතුහලය ඇවිස්සුණු බැවින් ඒ පිළිබඳව පුළුල් පර්යේෂණයක් කිරීමට" ඔහු පෙලඹී ගියේ ය. (පිං ඇති සරසවි... 130 පි.) එම පර්යේෂණයෙහි ප්‍රතිඵලය වූයේ වර්තමාන

සිංහල සාහිත්‍යයේ සංවර්ධනයෙහි මං සලකුණක් සනිටුහන් කරන "නූතන සිංහල ප්‍රබන්ධ කථා" (Modern Sinhalese Fiction) නම් ඉංග්‍රීසි කෘතිය 1943 දී පළ වීම ය.

ඒ වන තෙක් පළ වී තිබුණු සිංහල නවකතා සහ කෙටිකතා විමර්ශනයට භාජන කරන එම කෘතිය ඉංග්‍රීසියෙන් ලියන ලද්දේ හේතු කිහිපයක් නිසා ය. එකක් නම් එකල මෙම විෂයය වැනි ගැඹුරු ශාස්ත්‍රීය විග්‍රහයකට අවශ්‍ය ශිල්පීය වචන සමුදායක් තවම සිංහල සාහිත්‍යධරයන් අතර භාවිතයේ නොපැවතීම ය. එසේ ම විශ්වවිද්‍යාලයෙහි සිංහල, පාලි, සංස්කෘත හා දෙමළ යන ප්‍රාචීන භාෂා ශාස්ත්‍ර අධ්‍යයනය කැරුණේ ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙනි. ඉංග්‍රීසි සාහිත්‍ය විචාරයේ භාවිත වූ විචාර සංකල්ප නිතැතින්ම ඔහුගේ ව්‍යවහාරයට එන්නට ඇත. ඒ අතර නව යුගයට සරිලන පරිදි සාහිත්‍ය විචාරයේ යෙදීමේ ප්‍රාරම්භක පියවර වික්‍රමසිංහයන් විසින් සිංහල සාහිත්‍යෝදය කථා (1932) විචාර ලිපි (1941) ගුත්තිල ගීතය (1942) වැනි කෘතින්හිදී ගෙන තිබුණ ද එම කෘතින්හි ලා විමර්ශනය වූයේ සම්භාව්‍ය සාහිත්‍ය කෘතිය. සැබැවින්ම නූතන සාහිත්‍ය ක්ෂේත්‍රයට අදාළ වූ සංකල්ප භාවිත කරන කෘතියක් පළමු වරට සිංහලයෙන් පළ වූයේ 1946 දී ජී.බී. සේනානායක පළ කළ "නවකතා කලාව" නම් කෘතියෙනි. සරච්චන්ද්‍රයන් තම කෘතිය ඉංග්‍රීසියෙන් පළ කිරීමට හේතු වශයෙන් කියා සිටි වැදගත් කරුණක් නම් නවීන යුගයට සරිලන ආකාරයේ සාහිත්‍යයක් ගොඩනගා ගැනීමේ ශක්‍යතාව ඇති එකම පිරිස වන සිංහල ඉංග්‍රීසි ද්විභාෂක පිරිසෙහි අවධානය දිනා ගැනීම තම අරමුණ වූ බව ය. ලෝක සාහිත්‍ය මිනුම් අනුව උසස් ප්‍රමිතියෙන් යුත් නවීන සිංහල සාහිත්‍යයක් ගොඩනැගීමට අවශ්‍ය අන්දමේ රුචිකත්වයක් හා වාසනා ගුණයක් ඇත්තේ එම පිරිසට බව ඔහුගේ අදහස විය. (The Sinhalese Novel, p.2).

සරච්චන්ද්‍ර සිය ප්‍රබන්ධ කථා පිළිබඳ අධ්‍යයනය වඩා පුළුල් පර්යේෂණ කෘතියක් බවට පත් කරමින් The Sinhalese Novel (සිංහල නවකතාව) නමින් කෘතියක් 1950 දී යළි ඉංග්‍රීසියෙන් පළ කළේ ය. එම දෙවන කෘතිය ද යළි ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙන් වූයේ ඉහත සඳහන් කළ සාධක තවමත් වලංගුව පැවතුණ හෙයින් විය යුතු ය. එම අවධියෙහි ජනප්‍රියව තිබූ නූතන සිංහල කාව්‍ය රචනා ද විමර්ශනයට භාජන කරමින් එවකට ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ සංස්කෘත අධ්‍යනාංශයේ කථිකාචාර්යවරයෙකු වූ බී.ඒ.එස්.(සිරි) ගුණසිංහ විසින් The New Note in Contemporay Sinhaese Poetry (සමකාලීන සිංහල කවියෙහි නව ලකුණ) යනුවෙන් ලිපියක් 1952 දී ඉංග්‍රීසියෙන් පළ කැරුණේ එබඳු අදහස් නිසා විය යුතු ය. ඒ කෙසේ වුව ද මේ වන විට අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රයෙහි දී ස්වභාෂාවන්ට මුල් තැන දෙන පියවර රාජ්‍ය බලධාරීන් විසින් ගනිමින් තිබුණි. ස්වභාෂා මාධ්‍යය අධ්‍යාපන මාධ්‍යය විය යුතුය යන මූලධර්මය පිළිගත් අධ්‍යාපන බලධාරීහු එම වෙනස 1940 දශකයේ මැද සිට රජයේ ප්‍රාථමික පාසල්වල ක්‍රියාත්මක කළහ. විශ්වවිද්‍යාලයේ ද සිංහල හා දෙමළ භාෂා සාහිත්‍ය අධ්‍යයනයන් එතෙක් තිබූ පරිදි ඉංග්‍රීසියෙන් නොව එම භාෂා මාධ්‍යයෙන් ම කිරීම අරඹන ලදි. එම ප්‍රවණතාවන්ට අනුව සරච්චන්ද්‍ර ද තම ප්‍රබන්ධ කථා පිළිබඳ අධ්‍යයනය 1950 දී "සිංහල නවකථාඃ ඉතිහාසය හා විචාරය" යනුවෙන් ප්‍රකාශයට පත් කළේ ය. ඒ අතර 1949 දී "සාහිත්‍ය විද්‍යාව" නමින් සාහිත්‍ය විචාර මූලධර්ම හඳුන්වා දෙන කෘතිය ද ඔහු විසින් පළ කොට තිබුණි.

සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ සාහිත්‍ය විද්‍යාව ග්‍රන්ථය ද සිංහල සාහිත්‍ය ඉතිහාසයෙහි යුග සලකුණක් ලෙස ගිණිය යුත්තකි. සාහිත්‍ය කෘති ඇගැයීමේ දී භාවිත කළ හැකි මූලධර්ම මේ යැයි පෙන්වා දෙන න්‍යායාත්මක ග්‍රන්ථයක් ඊට පෙර සිංහලයෙන් පළ වී තිබුණේ නැත. සාහිත්‍ය විද්‍යාව කෘතිය මඟින් සරච්චන්ද්‍ර සිංහල සාහිත්‍යයට හඳුන්වා දෙන්නේ ඒ වන විට එංගලන්තයේ හා ඇමරිකාවේ විශ්වවිද්‍යාලයන්හි සාහිත්‍ය කෘති ඇගැයීම සඳහා භාවිත වෙමින් පැවැති "නව්‍ය විචාරය"(New Criticism) ය.

එංගලන්තයේ කේම්බ්‍රිජ් විශ්වවිද්‍යාලයේ ආචාර්යවරුන් වූ අයි.ඒ. රිචඩ්ස් හා එෆ්.ආර්. ලීවිස් විසින් හඳුන්වා දෙන ලද නව්‍ය විචාරය, "ප්‍රායෝගික විචාරය" (Practical Criticism) නම් වූයේ ය. නව යුගයට ගැළපෙන විචාර විධියක් නොතිබුණු සිංහල සාහිත්‍යය වෙත මෙම ප්‍රායෝගික විචාර විධිය ගලා ආවේ සිලෝන් යුනිවර්සිටි කොලීජියේ ඉංග්‍රීසි මහාචාර්ය පදවියට 1936 දි පත් ඊ.එෆ්.සී. (ලින්) ලුඩොවයික් මාර්ගයෙනි.

ගාල්ලේ උපන් බර්ගර් වාර්ගිකයෙකු වූ ලුඩොවයික් මහතා ලංකා යුනිවර්සිටි කොලීජියෙන් ඉංග්‍රීසි පිළිබඳ බී.ඒ. උපාධිය ලබා එංගලන්තයේ කේම්බ්‍රිජ් සරසවියට පශ්චාද් උපාධි අධ්‍යයන සඳහා ගොස් රිචඩ්ස් හා ලීවිස් ඇතුළු ආචාර්යවරුන් යටතේ අධ්‍යයනයන් කොට ආචාර්ය උපාධිය ලබා ලක්දිවට පැමිණියේ ය. ඔහු ලක්දිව ඉංග්‍රීසි මහාචාර්ය පදවියක් ලත් ප්‍රථම ලාංකිකයා ද විය. ඔහුගෙන් ශ්‍රී ලාංකීය කලා ලෝකයට ලැබුණු ප්‍රධාන දායාද දෙකකි. එකක් අප ඉහත සඳහන් කළ පරිදි ප්‍රායෝගික විචාර ක්‍රමය හඳුන්වාදීම ය. දෙවැන්න නූතන නාට්‍ය කලාවේ විශ්ව සම්මත ප්‍රමිතීන් ලක්දිවට හඳුන්වා දීම ය. මින් පළමුවැන්න දැන් සලකා බලමු.

සරච්චන්ද්‍ර යුනිවර්සිටි කොලීජියේ ශිල්පෝද්ග්‍රහණය කරන්නේ ලුඩොවයික් ලක්දිවට පෙරළා පැමිණ එහි ආචාර්ය මණ්ඩලයට බැඳුණු අලුතම ය. ලුඩොවයික් සමඟ සරච්චන්ද්‍ර සමීප ආශ්‍රයට පත් වූයේ ඊට දසවසරකට පමණ පසු ඔහු සිංහල ශබ්ද කෝෂයේ උප කර්තෘවරයා ලෙස සේවය කිරීම ඇරඹුවායින් පසුව ය. මේ කාලය අතරතුර විශ්වවිද්‍යාලය තුළ නව්‍ය විචාර ක්‍රමය හඳුන්වා දීමට අමතරව ලුඩොවයික් ලක්දිවට විශ්ව නාට්‍ය කලාවේ උසස් කෘතීන් හඳුන්වා දීමේ ව්‍යාපෘතියක් අරඹා තිබුණි.

සාහිත්‍ය කෘතීන් ඇගැයීම කිසියම් න්‍යායාත්මක පදනමක් අනුව සිදුවිය යුතු බව සරච්චන්ද්‍රයට වැටහෙන්නට ඇත්තේ ලුඩොවයික්ගේ දේශන මඟින් සහ විචාර න්‍යායයන් පාසල්වල ප්‍රයෝජනයට ගතහැකි ආකාරය පැහැදිලි කරමින් 1945 වර්ෂයේ ඔහු පළ කළ Marginal Comments නම් ග්‍රන්ථය මඟින් විය යුතුය. මේ වන විට බටහිර සාහිත්‍යය හා එය ඇගැයෙන අයුරු පිළිබඳ ව මාර්ටින් වික්‍රමසිංහයන් සමඟ කළ සාකච්ඡා මගින් ද සරච්චන්ද්‍ර අවබෝධයක් ලබා සිටින්නට ඇත. ප්‍රායෝගික විචාර ක්‍රමයෙහි දී අවධානය යොමු කෙරෙනුයේ තම පණිවුඩය ඉදිරිපත් කරනු වස් සාහිත්‍යකරුවා යොදා ගන්නා වචන කෙරෙහි ය. ඒ සමගම ඔහුගේ ශෛලියත් සාහිත්‍ය කෘතිය ගොඩනැගී ඇති ආකෘතියත් සැලකිල්ලට ගනු ලැබේ. එම කාරණා මගින් රසිකයන් තුළ රසභාව ජනිත වන ආකාරය විචාරකයා විමසා බලයි. එබඳු එළඹුමකින් සාහිත්‍ය කෘති අධ්‍යයනය කිරීමට සිංහල පාඨකයන් ප්‍රථම වරට යොමු කරන ලද්දේ සරච්චන්ද්‍ර විසින් සිය සාහිත්‍ය විද්‍යාව කෘතිය මගිනි. යුරෝපයේ ප්‍රභවය ලැබුව ද එම ප්‍රායෝගික විචාර ක්‍රමයේ මූලධර්ම සාරවත්‍රිකව ඕනෑම සාහිත්‍ය කෘතියක් ඇගැයීම සඳහා යොදා ගත හැකි බව පෙන්වමින් සැලළිහිණි සන්දේශය, ගුත්තිල කාව්‍යය වැනි කෘතින්ගෙන් ගත් පද්‍ය විමර්ශනය කොට දැක්වීමට සරච්චන්ද්‍ර සමත් විය. මාර්ටින් වික්‍රමසිංහයන් මීට පෙර ගුත්තිල ගීතය (1943) සිංහල සාහිත්‍යයේ නැඟීම (1946) වැනි කෘතීන්හි දී කාව්‍ය නිර්මාණයන් ඇගැයීම සඳහා ප්‍රායෝගික විචාර ක්‍රමය උපයෝගී කරගත් බව පැහැදිලි නමුත් ඔහු එම කෘතීන්හිදී එම න්‍යායාත්මක පදනම විස්තර කොට දැක්වූයේ නැත. සරච්චන්ද්‍ර තම සාහිත්‍ය විද්‍යාව කෘතියෙහි දී කළේ එම මූලධර්මයන් විධිමත් ව පැහැදිලි කරමින් විද්‍යාර්ථීන්ගේ පහසුව සඳහා පෙළ ගස්වා දැක්වීම ය. ඒ අයුරින් නූතන සිංහල සාහිත්‍ය විචාරයේ පදනම සාහිත්‍ය විද්‍යාව මගින් සපයන ලද බවත් එය ඊළඟ දශකයන්හිදී සිංහල සාහිත්‍ය විචාරයෙහි නියාමක කෘතිය වූ බවත් පැවසිය යුතුව ඇත.

නූතන සිංහල කලා ලෝකය තුළ සරච්චන්ද්‍ර කළ අනෙක් යුග මෙහෙවර සිංහල නාට්‍ය කලාව අරභයා වේ. ජාතික අනන්‍යතාව ප්‍රකාශ කරන කලා කෘතියක් වන අතර විශ්ව සම්භාවිත නාට්‍ය කලා මූලධර්මයන්ට එකඟ වන නිර්මාණයක් වූ ඔහුගේ මනමේ නාට්‍යය (1956) නූතන සිංහල නාට්‍ය කලාවේ සමාරම්භක කෘතිය ලෙස අවිවාදයෙන් පිළිගැනේ. එම නිර්මාණය බිහිවීම පිටුපස වූ කථාන්තරය සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ පෞද්ගලිකත්වය හා සමග මෙන්ම විශ්වවිද්‍යාල ක්ෂේත්‍රය හා සමග ද අත්‍යන්තයෙන් බැඳී පවතින්නකි.

විසිවන සියවස මුලදී ලංකාවේ ප්‍රචලිතව පැවැති "නූර්ති" නාට්‍ය කලාව වනාහි 19 වන සියවසේ දී යටත්විජිත ඉන්දියාවේ බොම්බාය වැනි නගරවල බිහිවූ, ගීත හා නැටුම් අංගයන් සංවාද නාට්‍යයට පුරුද්දමින් නිපදවා තිබුණ, සංකර නාට්‍ය කලාවෙන් ලබා ගැනුණකි. ටවර් හෝල් නාට්‍ය ලෙස පසුව නම් කැරුණු මෙම නාට්‍ය ස්වරූපය "මහා ඝෝෂාවෙන් වාදනය කරන සර්පිනාව හා තබ්ලාත් ඒවායේ හඬ මැඩ පවත්වන අටියෙන් කරන ගායනයත්" සහිත "ගොරහැඩි" කාලාවක් වූ බව සරච්චන්ද්‍ර පවසා ඇත (පිං ඇති සරසවි.. 41-2 පිටු.) එයින්ම ජන්මය ලැබූ "ජයමාන්න නාට්‍යය" 1940 දශකය වන විට

වඩා ජනප්‍රිය සිංහල නාට්‍ය ස්වරූපය බවට පත් ව තිබුණි. ඒවායේ දක්නා ලැබුණේ "කෘත්‍රිම භාෂා විලාසයත් අනුචිත (ස්ථානෝචිත නුවූ) සින්දුත්" අඩංගු සංවාද නාට්‍ය ස්වරූපයකි (පිං ඇති සරසවි... 137 පි.) අභව්‍ය අවස්ථා බහුල වූ භාවාතිශය තේමා එම නාට්‍ය සඳහා යෙදී තිබුණේ ය. මෙම පසුබිම තුළ 1932 දී කේම්බ්‍රිජ් සරසවියෙන් ආචාර්ය උපාධියක් ලබා යුනිවර්සිටි කොලිජියේ ඉංග්‍රීසි මහාචාර්ය පදවිය ලබා සිටි ලුඩොවයික් මහතා උසස් ප්‍රමිතියෙන් යුත් නාට්‍ය කලාව කෙබන්දක් ද යන්න ලාංකික රසිකයන්ට හඳුන්වා දීම සඳහා විශිෂ්ට යැයි සම්මත යුරෝපීය නාට්‍ය පිටපත් දේශීය නළුනිළියන් යොදවා නිෂ්පාදනය කොට රංගගත කිරීමේ ව්‍යාපෘතියක් ඇරඹුවේ ය. ඒ අනුව නිකොලොයි ගොගොල්ගේ "විවාහය" (Marriage), ක්වින්ටෙරෝ සොහොයුරන්ගේ "කාන්තාවන් රජයන තැන" (Where the Woman Rule), ෂෙරිඩන්ගේ "ප්‍රතිවිරුද්ධවාදීයෝ" (Rivals), මොලියර්ගේ "හිතලු රෝගය" (Le Malade Imaginaire) ආදී වශයෙන් නාට්‍ය ගණනාවක් රසවිඳීමේ භාග්‍යය ශ්‍රී ලාංකීය ප්‍රේක්ෂකයන්ට පළමුවරට ලැබුණේ උසස් නාට්‍ය කලාව යනු කුමක්දැයි පසක් කරවමිනි. විශ්වවිද්‍යාල පරිසරය තුළ සිදු වූ මෙම කලා විපර්යාසය 1933-36 අවධියෙහි ශිෂ්‍යයෙකු වශයෙන් සරච්චන්ද්‍ර ද අත්විඳින්නට ඇත. යථොක්ත නාට්‍ය නිෂ්පාදනය වූයේ ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙනි. 1934 වර්ෂයේ දී තාගොර් තුමා මෙහි පැමිණ ඉදිරිපත් කළ නාට්‍යය නැරඹූ කල එදා සිංහල නාට්‍යයේ පැවැති "ගොරහැඩි" ස්වභාවය වෙනුවට භාරතීය නාට්‍යයෙන් තමන් "සියුම් වින්දනයක්" ලැබූ අයුරු සරච්චන්ද්‍ර පවසා තිබේ (පිං ඇති සරසවි... 42 පි.) ඉනික්බිති ව ශාන්තිනිකේතනයට ගොස් පෙරළා පැමිණි පසු සාන්ත තෝමස් විද්‍යාලයේ ගුරුවරයෙකු ලෙස සේවය කරද්දී වාර්ෂික ත්‍යාග ප්‍රදානෝත්සව අවස්ථාවේ රඟ දැක්වීම සඳහා "නල දමයන්ති" නමින් මුද්‍රානාට්‍යයක් සරච්චන්ද්‍ර නිෂ්පාදනය කළේ කිසියම් දේශීය නාට්‍ය ස්වරූපයක් සොයමින් විය යුතුය.

පසුව 1942 දී යළි විශ්වවිද්‍යාලය තුළ සිංහල ශබ්දකෝෂ කාර්යාලයේ සේවය කරන අතර තමත් සමඟ සම උපකර්තෘන්වරුන් වූ ඩී.ජේ. විජේරත්න සහ ඒ.පී. ගුණරත්න සමග එක්වී යළිත් නාට්‍ය කලාව වෙත සරච්චන්ද්‍ර නැඹුරු විය. සරච්චන්ද්‍ර 1943 දී මොලියර්ගේ Le Bourgeoisie Gentlehomme නම් නාට්‍යයේ ඡායානුවාදයක් "මුදලාලිගේ පෙරළිය" නමින් සම්පාදනය කොට රංගගත කළේ ය. මෙම අත්දැකීමෙන් පසුව විජේරත්න සහ ඔහුට හැඟී ගියේ "එකල දියුණු නොවෙමින් ඇණ හිටියා සේ වූ සිංහල නාට්‍ය කලාවට නව පණක් දීමට ලුඩොවයික් මහතාගේ අත්දැකීමත් නිෂ්පාදන කෞශල්‍යයත් ප්‍රයෝජනයට ගැනීම" සුදුසු බවය. සරච්චන්ද්‍ර, විජේරත්න හා ගුණරත්න තිදෙනා විසින් අනුවර්තනය කරන ලද ගොගොල්ගේ Marriage නාට්‍යය "කපුවා කපෝති" නමින් ලුඩොවයික් මහතාගේ අධ්‍යක්ෂණයෙන් 1945 වර්ෂයේ දී රංගගත වූයේ ඒ අනුව ය (පිං ඇති සරසවි... 137-40 පිටු).

තමා නාට්‍ය කලාවේ ශිල්පීය මූලධර්ම හඳුනා ගත්තේ ලුඩොවයික් එම නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කළ ආකාරය ආදර්ශයට ගනිමින් බව සරච්චන්ද්‍ර විසින් මෙසේ පවසා ඇත:

> "ලුඩොවයික් නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කළ ආකාරය බලා සිටීම මට අනුස්මරණීය වූ ද අතිශය ආස්වාදනීය වූ ද අත්දැකීමක් විය. පසු කලෙක ප්‍රායෝගිකව මගේ ජීවන වෘත්තිය බවට පත් වූ කලා කාර්ය ක්ෂේත්‍රයක මට අවශ්‍යව තිබුණු මූලික ගුරුහරුකම් එමගින් මට ලැබෙන බව එදා මට වැටහුණේ නැත." (Sarachchandra, "Ludowyk and the Sinhala Theatre")

"කපුවා කපෝති" නිෂ්පාදනයට සම්බන්ධ වීමෙන් පසුව තව දුරටත් නාට්‍ය කලාවෙහි නිරත වූ සරච්චන්ද්‍ර "හැංගි හොරා"(1949), "බහින කලාව"(1951), "පබාවතී"(1952) වැනි සංවාද නාට්‍ය කීපයක් ලියා නිෂ්පාදනය කළ නමුත් ඔහු ඉන් තෘප්තිමත් වූ බවක් නොපෙනේ.

මේ කාලයේ සරච්චන්ද්‍රගේ වෘත්තීය ජීවිතයෙහි විපර්යාසයක් සිදුවිණි. වර්ෂ 1944දී භාරතීය දර්ශනය හදාරමින් ලන්ඩන් විශ්වවිද්‍යාලයෙන් ශාස්ත්‍රපති (බාහිර) උපාධිය දිනාගැන්මට ඔහුට හැකි විය. ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ පාලි අධ්‍යයනාංශයෙහි කථිකාචාර්ය පදවියක් ලබා ගැන්මට ද ඔහුට ඉත් මඟ පෑදුණි. තදනන්තරව 1947 දී ලන්ඩන් විශ්වවිද්‍යාලයට ගොස් එහිදී බටහිර දර්ශනය පිළිබඳ ශාස්ත්‍රපති උපාධිය ද ඉන් පසු භවාංග චිත්තය බෞද්ධ මනෝ විද්‍යාවෙහි නිරූපිත අකාරය පිළිබඳව ලියූ නිබන්ධය සඳහා ආචාර්ය උපාධිය ද ලබා 1949 දී පෙරළා පැමිණි හේ පාලි අධ්‍යයනාංශයේ ස්ථිර කථිකාචාර්ය පදවියක් ලැබීය.

ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය (තාවකාලිකව) 1942 දී කොළඹ තර්ස්ටන් පාරේ පිහිටි ගොඩනැගිලිවල පිහිටුවන ලද නමුත් ඊට සිව්වසරකට පෙර 1938 සැප්තැම්බර් මසදී රාජ්‍ය මණ්ත්‍රණ සභාව තීරණය කොට තිබුණේ "ඒකීය වූ ද නේවාසික වූ ද ලංකා විශ්වවිද්‍යාලය පේරාදෙණියෙහි" ඒ වන විට තෝරාගෙන තිබුණු භූමියේ පිහිටුවිය යුතුය කියා ය. ඒ අනුව 1942න් පසු ක්‍රමයෙන් එම ආයතනයට අවශ්‍ය ගොඩනැගිලි පේරාදෙණියෙහි ඉදි කොට 1952 වර්ෂයේ සැප්තැම්බර් මසදී උපකුලපති කාර්යාලය ඇතුළු පරිපාලන ආයතනත් විද්‍යා හා වෛද්‍ය පීඨය හැරුණු විට අන්‍ය පීඨත් පේරාදෙණියට ගෙන යන ලදි. පාලි අධ්‍යනාංශය ඇතුළු ප්‍රාචීන අධ්‍යයන පීඨය (Faculty of Oriental Studies) ද පේරාදෙණියෙහි ස්ථාපනය වෙමින් පවතිද්දී සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ වෘත්තීය ජීවිතයේ තවත් විපර්යාසයක් සිදුවිය. එනම් සිංහල සාහිත්‍යයෙහි නූතන අවධිය අධ්‍යයනය කිරීමේ අවශ්‍යතාව විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල අධ්‍යයනාංශය විසින් පිළිගැනීමත් එම කර්තව්‍යය සඳහා පුරෝගාමී මෙහෙවර සැපයීමට එම ක්ෂේත්‍රය පිළිබඳ ප්‍රාමාණික අධ්‍යයන කිහිපයක් සිදුකොට තිබුණු එකම පුද්ගලයා වූ සරච්චන්ද්‍රයන් සිංහල අධ්‍යයනාංශයට අනුයුක්ත කර ගැනීමත් ය. මේ වන විට 1942 පළමු සිංහල මහාචාර්යවරයා වශයෙන් පත්ව සිටි ධර්මසිරි රත්නසූරිය මහතා (1952 දී) හදිස්සියේ අභාවප්‍රාප්ත වී අචාර්ය ඩී.ඊ. හෙට්ටිආරච්චි මහතා සිංහල මහාචාර්යවරයා බවට පත්ව සිටියේ ය. නවකතාව, කෙටිකතාව, කාව්‍යය, නාට්‍යය ආදී වූ නූතන සිංහල සාහිත්‍ය ශාස්ත්‍රීය විෂයයක් හැටියට විශ්වවිද්‍යාලයෙහි අධ්‍යයනය කිරීම සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ පුරෝගාමීත්වයෙන් අරඹන ලද්දේ 1952 පසු පේරාදෙණියෙහි දී ය.

සරච්චන්ද්‍රයන් තාගොර්ගේ මුද්‍රා නාට්‍ය බලා පෙරදිග කලාවේ අනන්‍යතාව පිළිබඳ කිසියම් ප්‍රසාදයකින් හුන් අයෙකි. ඒ අතර සංවාද නාට්‍ය කිහිපයක් ඔහු නිෂ්පාදනය කළේ තමන් විසින් ගත යුතු නාට්‍ය කලා මාර්ගය කුමක්දැයි පැහැදිලි නොවූ හෙයිනි. 1952 දී පබාවතී නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කරද්දී ද "සිංහල නාට්‍යය හුදෙක් බටහිර සංවාද නාට්‍යයේ අනුකරණයක් නොව කිසියම් දේශීය ලක්ෂණවලින් යුත් කලාවක් විය යුතු යැයි" ඔහු තුළ විශ්වාසයක් ගොඩ නැගී තිබුණි. ඒ වන විට යොදා ගත හැකිව තිබූ එකම දේශීය නාට්‍ය ලක්ෂණය වූ පොතේ ගුරු භූමිකාවක් ඇතුළත් කර ගැනීම බව දුටු හේ පබාවතී නාට්‍යයට එය ඇතුළත් කර ගත්තේ ය (පිං ඇති සරසවි... 164 පි). එහෙත් සමස්ත නාට්‍යය බටහිර සංවාද නාට්‍ය ස්වරූපය ගත්තක් විය. මහාචාර්ය ලුඩොවයික්ගේ නූතන නාට්‍ය කලාවේ මූලධර්ම පිළිබඳ ගුරුහරුකම් ලැබුව ද එයින් නොනැවතුණු සරච්චන්ද්‍ර ඉන් ඔබ්බට යමින් "දේශීය වූ" නූතන නාට්‍ය කලාවක් සෙවීමෙහි නිරත වූයේ ය.

දේශීය නාට්‍ය කලාවෙහි මූලිකාංග කවරේදැයි සොයනු වස් සරච්චන්ද්‍ර සිංහල ජනයා අතර ප්‍රචලිත ශාන්තිකර්මයන්හි එන නාට්‍යමය පෙළපාළි සහ සොකරි, කෝලම් වැනි ජන නාට්‍ය විශේෂ අනුසාරයෙන් ඒවා සෙවීම පටන් ගත්තේ 1950-52 කාලයේ ය. ඒ අනුව කළ පර්යෙෂණයෙහි ප්‍රතිඵල වශයෙන් 1952 දී The Sinhalese Folk Play නම් කෘතිය ඔහු විසින් ලියා පළ කරන ලදි. (මෙය පසුව වඩා විශාල සංස්කරණයකින් The Folk Drama of Ceylon යනුවෙන් ද එහි පරිවර්තනයක් සිංහල ගැමි නාටකය නමින් ද පළ කැරුණි). එකී මුල් ග්‍රන්ථය ඇමරිකා එක්සත් ජනපදයෙහි රොකෆෙලර් ආයතනයහි අවධානයට යොමු වීමෙන් "තමන් කැමති රටවලට ගොස් නාට්‍ය කලාව අධ්‍යයනය" කිරීම සඳහා සංචාරක ශිෂ්‍යත්වයක් සරච්චන්ද්‍රට ප්‍රදානය විය (පිං ඇති සරසවි... 175 පි).

ප්‍රාචීන නාට්‍ය කලාව කෙබඳු අංගයන් නිසා බටහිර නාට්‍ය කලාවෙන් වෙනස් වන්නේ ද යන්න සොයනු වස් සරච්චන්ද්‍ර පළමුව ඉන්දියාවට ගිය මුත් බටහිර නාට්‍ය කලාව අනුකරණය කළ සංකර නිර්මාණ බහුල වූ එහිදී ඔහුට හමුවුණු එකම වැදගත් නිර්මාණය වූයේ භවායි නම් ගුජරාත දේශීය ජනනාට්‍ය විශේෂය ඇසුරෙන් නිපදවා තිබූ 'මේනා ගුර්ජරී' නම් නාටකයය. එහෙත් සැබවින්ම ප්‍රාචීන නාට්‍ය කලාව නිරූපණය කරන්නාවූ අපගේ දේශීය නාට්‍යය මෙබඳු මුහුණුවරක් ගත යුතු යැයි ආදර්ශ කරගත හැකි නාට්‍ය කලාවක් තම ඇස ගැසුණේ ජපානයේ දී බව සරච්චන්ද්‍ර පවසා ඇත. ඒ සිද්ධිය අපි ඔහුගේ වදන්වලින්ම දැන ගනිමු :

"තෝකියෝවෙහි පිහිටි කබුකිසා රඟහලට මා පිවිසි.... (විට) එය තුළ මා දුටුවේ පෙරදිග නාට්‍යය පිළිබඳව මා මවාගෙන සිටි සිහින සැබවින් ඇස් පනාපිට පෙනෙන්නා සේය.... බටහිර තාත්වික

ශෛලියේ නාට්‍යවල ප්‍රමුඛ අංශය වනුයේ වාචිකාභිනයය.... මේ සංවාදය ගද්‍ය බසින් හෝ පද්‍ය බසින් විය හැකිය. එහෙත් පෙරදිග නාට්‍ය කලාවෙහි වාචිකාභිනය තිබෙන ප්‍රමාණයටම නැතහොත් ඊටත් වැඩි ප්‍රමාණකට ආංගිකාභිනය හා සාත්විකාභිනය යොදනු ලැබේ. භරත මුනිවරයා පවසන මේ මතය ක්‍රියාවේ යොදවා තිබෙනු මා පළමුවරට දුටුවේ කබුකි නැරඹූ අවස්ථාවෙහි ය.'' (පිං ඇති සරසවි.... 180 පි.).

කෙතරම් විශිෂ්ට නාට්‍ය කෘතීන් වුවත් බටහිර සංවාද නාට්‍ය ස්වරූපය ගත් නාට්‍ය ලාංකික, විශේෂයෙන් සිංහල, ප්‍රේක්ෂයන් ඉදිරියේ තැබූ කල්හි එමගින් "සම්, මස්, නහර, ඇට සිඳ ඇට මිදුලුවලට කිඳා බැස එහි රඳා සිටින කිසියම් ආස්වාදයක්, කිසියම් ජීවන දෘෂ්ටියක්" ලබා දිය නොහැකි බව ඔහුට වැටහී තිබුණි (පිං ඇති සරසවි.... 170 පි). එහෙත් එබඳු අයුරින් ආධ්‍යාත්මය සසල කරන අත්දැකීමක් ලබාදිය හැකි නාට්‍ය කලාවක් දේශීය මූලාශ්‍ර භාවිත කරමින් බිහි කළ හැකි බව ඔහු කබුකි නාට්‍ය නරඹා ඉන් පසු එහිම පවතින ඉපැරණි නෝ නාට්‍යයත් චීනයේ භාවිතා වන බෙයිජිං ඔපෙරා නාට්‍ය කලාවත් නැරඹීමෙන් පසු පසක් කළේය.

ජාතක පොතෙහි එන චුල්ල ධනුග්ගහ ජාතකය නූතන කලා ප්‍රමිතීන්ට අනුකූල නාට්‍යයකට වස්තු කොට හැකි බව තමා පසක් කළේ අකිර කුරසෝවාගේ රෂොමොන් චිත්‍රපටය නැරඹීමෙන් අනතුරුව බව සරච්චන්ද්‍ර පවසා ඇත (පිං ඇති සරසවි.... 194 පි.). තමා සිතින් මවාගත් නාට්‍යයේ පිටපත සම්භාව්‍ය සංස්කෘත නාට්‍ය කලාවටත් ඒ ඔස්සේ භාරතයේ ජාත්‍රා, භවායි ආදී ජන නාට්‍ය ස්වරූපයට සහ ඈත පෙරදිග බීජිං ඔපෙරා, කබුකි ආදී නාට්‍ය ස්වරූපයන්ටත් නෑකම් ඇති සිංහල ජන නාට්‍ය ස්වරූපයක් වන නාඩගම් රංග කලාවට අනුව ලියන ලදි. මේ කාර්යයේදී ඒ වන විට සරච්චන්ද්‍රයන් සමීප ඇසුරක් පැවැත්වූ අම්පෙ චාල්ස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ නම් නාඩගම් සම්ප්‍රදාය මනාව දත් වැඩිහිටි ජන නාට්‍ය ශිල්පියාගේ උපදෙස් ද ලැබුණි. නාට්‍යය රංගගත කිරීම සඳහා යොදවා ගත හැකි බුද්ධිමත් තළුනිළි පිරිසක් විශ්වවිද්‍යාල විද්‍යාර්ථීන් අතර සිටීම සරච්චන්ද්‍රගේ භාග්‍යයක් විය. ඒ හා සමගම දුර්ලභ ප්‍රතිභාවෙන් යුත් කලාකරුවන් දෙදෙනෙකු වූ වේෂ නිරූපණය, ඇඳුම් හා වේදිකා සැරසිලි නිර්මාණයෙන් දායක වූ සංස්කෘත අධ්‍යයනාංශයේ කථිකාචාර්ය සිරි ගුණසිංහත්, නැටුම් අවස්ථාවන් පිළිබඳ ව නිර්මාණාත්මක දායකත්වය සැපයූ ශාන්තිනිකේතනයෙහි පුහුණුව ලබා සිටි වසන්ත කුමාර ශිල්පියාත් සහභාගි කරවා ගැනීම නාට්‍යය සාර්ථක වීමට තුඩුදුන් තවත් සාධක විය. 1956 නොවැම්බර් මස 3 වන දින කොළඹ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් රංගශාලාවේ දී රංගගත වූ මේ මනමේ නාටකය එම අවධියෙහි සිංහල කලා ලෝකයේ පමණක් නොව සමස්ත ශ්‍රී ලාංකීය කලා ක්ෂේත්‍රයේ ද සිදු වූ විශිෂ්ටතම සිද්ධිය වූයේ ය. එහිදී නාට්‍ය කලාවේ මූලධර්මත් කාව්‍යමය විදග්ධතාවත් දෘශ්‍යමය විචිත්‍රතාවත් උත්කර්ෂවත් අන්දමින් එකට කැටිකළ අපූර්ව නිර්මාණයක් බිහිව තිබුණි. දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායහි සොයාගත හැකිව තිබූ හරවත් මූලිකාංග නූතන රුචිකත්වයට ගැළපෙන පරිදි ප්‍රදර්ශනය කොට දැක්වුණු පළමු අවස්ථාව එය වූයේ ය. වසර කිහිපයකට පෙර යටත්විජිත පාලනයෙන් මිදී තම සංස්කෘතික අනන්‍යතාව සොයමින් සිටි ජනතාවකගේ ආධ්‍යාත්මය සසල කිරීමට මෙම කලා නිර්මාණය සමත් වූ බව එයට විවිධ අංශවලින් ලැබුණු ජනප්‍රසාදයෙන් පැහැදිලි විය. සරච්චන්ද්‍ර විසින් මේ වන විට නවකථා විචාරය, සාහිත්‍ය ඇගැයීම මෙන්ම විශ්වවිද්‍යාල ආචාර්යවරයෙකු වශයෙන් කළ ශිල්පදානය යනාදී වූ සියලු මෙහෙවර අභිභවා ඔහු පොදු මහත් ජනතාව අතර අසහාය සම්භාවනයට පාත්‍රවීමට ඔහුගෙන් නාට්‍ය කලාවට වූ සේවය හේතුභූත වූ බව මනමේ නිෂ්පාදනයෙන් පසු පෙනී ගියේ ය.

මේ අවධියෙහි සරච්චන්ද්‍රයන් අතින් තවත් නාට්‍ය කිහිපයක් බිහිවිය. සිංහල ගැමි නාට්‍ය කලාවේ අංග ප්‍රත්‍යංග යෝජනයෙන් සැකසුණු රත්තරන් (1954), ඒකට මට හිනා හිනා (1954) මනමේ බිහිවීමට පෙර නිෂ්පාදිත නාට්‍ය වේ. ඉන් පසුව කදා වළලු (1958), එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා (1959) යන නිර්මාණ ද විශ්වවිද්‍යාල ශිෂ්‍යශිෂ්‍යාවන් සහභාගි කරවා ගෙන නිෂ්පාදනය විය. ගැමි නාටක විශේෂයක් වන සොකරි නාට්‍යයේ ලක්ෂණ ගත් වෙල්ලවැහුම් (1960) නිෂ්පාදනය වූයේ විශ්වවිද්‍යාල අනධ්‍යයන සේවක පිරිස හා සමග ය. වර්ෂ 1959දී බිහි වූ හස්තිකාන්ත මන්තරේ කොළඹ රජයේ කලායතනයේ පිරිස සහභාගි කරවාගෙන නිෂ්පාදනය කැරුණේ සංස්කෘත නාට්‍ය කලාවේ ලක්ෂණ භාවිත කරමිනි.

වර්ෂ 1961 සැප්තැම්බර මසදී පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ එළිමහන් රංගපීඨයෙහි පළමුවරට රංගගත වූ සිංහබාහු නාටකය වනාහි මනමේ නාටකයෙන් විශද වූ දේශීය නාට්‍ය කලාවෙහි මුදුන්මල්කඩ ලෙස විචාරකයන් විසින් සලකනු ලැබේ සිංහල ජනතාවගේ සම්භවය පිළිබඳ චිරන්තන පුරාවෘත්තය තේමා කොට ගත් සිංහබාහු නාටකයේ ගැබ් වූ සාහිත්‍ය රසයත්, ජීවිත පරිඥානයත්, සංගීත හා නර්තනය සම්මිශ්‍රිත රංග ශෛලියත් විසින් සමස්ත ලෙස රසික ජනයා තුළ ජනිත කළ ආධ්‍යාත්මික වින්දනය සරච්චන්ද්‍රගේ අභිෂ්ට අපේක්ෂාව වූ "සම්, මස්, නහර, ඇට සිඳ ඇට මිදුලුවලට කිඳා බැස එහි රඳා සිටින්නාවූ ආස්වාදයක්" බවට පත් වූයේ ය.

සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් මේ වන විට කල්පනා ලෝකය(1958) නමින් සාහිත්‍ය විචාර ග්‍රන්ථයක් ද මළගිය ඇත්තෝ (1959) නමින් නවකථාවක් ද ලියා පළ කොට තිබුණි. ඒ අතරම එකල තිබුණු එකම විද්‍යුත් සන්නිවේදනය මාධ්‍යය වූ ගුවන්විදුලියට ද ඔහුගෙන් අනුපමේය සේවයක් ඉටුවී තිබුණේ ය. සිංහල සාහිත්‍ය හා කලා ලෝකයට ඔහුගෙන් වූ සේවය අගයමින් පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලය විසින් ඔහුට 1960 දී විශේෂ මහාචාර්ය පදවියක් පිරිනමන ලදි. එවකට විශ්වවිද්‍යාල ධූරාවලියට අනුව එක් අධ්‍යයනාංශයකට සිටියේ අංශාධිපති පදවිය ද නිලබලයෙන් ලැබූ එක් මහාචාර්යවරයෙකු පමණි. අන් කිසිදු අධ්‍යයනාංශයක නොතිබුණු දෙවන මහාචාර්ය පදවියක් සිංහල අධ්‍යයනාංශයෙහි නිර්මාණය කොට සරච්චන්ද්‍රයන්ට එය පිරිනමන ලද්දේ ඔවුනට විද්වත් සමාජය තුළ මෙන්ම සමස්ත දේශයේ ම තිබූ සම්මානනීයත්වයෙහි සංකේතයක් වශයෙනැයි කිව හැකිය.

සරච්චන්ද්‍රයන් අතින් 1961 දී බිහිවුණු සිංහබාහු නාටකය ඔහුගේ විශිෂ්ටතම නිර්මාණය ලෙස බොහෝ දෙනා සලකති. එහිදී සිංහල ජනතාවගේ ආදි පුරුෂයා පිළිබඳ වෘත්තාන්තය සර්වකාලීන මානුෂික ප්‍රශ්නයන් පිළිබිඹුවන සිද්ධිමාලාවක් ලෙස ප්‍රබන්ධ කරන අතර අතිශය චිත්තාකර්ෂණීය නාට්‍ය නිර්මාණයක් ලෙස වේදිකා ගත කිරීමට හැකි වූයේ ඔහු සතුව තිබූ දුර්ලභ ප්‍රතිභාව නිසා බව කිව යුතුය. තදන්තරව 1985දී බිහි කැරුණු (ජාතක කථාවක් තේමා කොට ගත්) ලෝමහංස නාටකයේදී ද මනුෂ්‍ය චේෂ්ටාවන් ගැඹුරු ලෙස නිරූපණය කිරීමට ඔහුට හැකි වුණි. සරච්චන්ද්‍රයන් තුළ තිබූ භාරතීය සම්භාව්‍ය සංගීත ඥානය ප්‍රකට කළ තවත් නාට්‍යයක් වූයේ 1969 දී ජයන්ත අරවින්දගේ සංගීතය සහිතව ගීත නාටකයක ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කළ "පෙමතො ජායතී සොකො" නාට්‍යයයි.

සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ දෙවන විවාහය ලලිතා ස්වර්ණා මෙනෙවිය සමග සිදුවූයේ 1965දී ය. ඔහුට පළමු විවාහයෙන් නන්දිතා හා සුනේත්‍රා යන දියණිවරුන්ද, දෙවන විවාහයෙන් කිසාගෝතමී, යසෝධරා සහ රංසි දීපංකර යන දරු තිදෙනා ද ලැබුණි. මේ දූ පුතුන් සියලු දෙනා විවිධාකාරයෙන් කලා කටයුතුවලට සම්බන්ධය. ලලිතා සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය දක්ෂ චිත්‍ර ශිල්පිණියක් මෙන්ම නාට්‍ය නිෂ්පාදකවරියක් ද වෙයි.

සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ කලාභාවිතාව පිළිබඳ ඇතමුන් කළ විවේචයක් වූයේ එය කලාවේ සමාජ දායකත්වය නොසලකන "කල්පනා ලෝක" ස්වභාවයක් ගත් බවය. මේ කාලයේ ඇතැමුන් හුවා දැක්වූ කලාවේ දේශපාලන භාවිතාව සරච්චන්ද්‍රයෝ පිළිකෙව් කළහ. ඒ අතරම "කලාව කලාව සඳහාය" යන පාඨයෙහි පටු අරුතටද ඔවුහු දායක නොවූහ. ඔවුන්ගේ විශිෂ්ට නිර්මාණ සැමෙකකම ගැබ්ව ඇත්තේ මනුෂ්‍ය ආධ්‍යාත්මයට ආමන්ත්‍රණය කරන ගුණයකි. කලාවෙන් සමාජ පණිවුඩයක් දිය යුතු නම් එය ගොරහැඩි සටන් පාඨයක් ලෙස නොව සියුම් ආධ්‍යාත්මික අවබෝධයක් ලෙස විය යුතු යැයි ඔවුන් සිතුවා සේය. ඔවුන්ගේ එම ආස්ථානය පැහැදිලි කරන පාඨයක් 1949 තරම් ඈත අවධියක ලියා ඇති සාහිත්‍ය විද්‍යාව කෘතියෙන් උපුටා දැක්වීම මැනවැයි හැඟේ :

> "කලාවේ ප්‍රයෝජනය උපදේශ ලබා ගැනීම නොව මනුෂ්‍යයන්ගේ සංවේදනය ගැඹුරු කිරීමය. වැඩිහිටියන්ගෙන් ලබන හැකි තාක් ගතානුගතික සුලභ උපදෙස් වනාහි එක කලා කෘතියක් පමණ, එක වේගවත් කාව්‍යයක් පමණ, මිනිස් සිත කෙරෙහි බල නොපායි... පහත් කලාවෙන් හැඟීම් ප්‍රකෝප වේ. එයින් මහත් හානියක් පුද්ගලයාට ද සමාජයට ද සිදුවිය හැකිය. එහෙත් උසස් කලාවෙන් මනුෂ්‍යයාගේ චෛතසිකයෝ සංවිධානය වෙත්. ඔහුගේ ආත්ම සංයමය ගැඹුරු

වේ. ඔහුගේ චරිතය හැඩ ගැසෙයි. කලා රසිකයා මිනිස් සිත හොඳින් අවබෝධ කර ගනියි.... නානාවිධ බාහිර අභ්‍යන්තර හේතුවලින් පොළඹවනු ලැබ මෙලොවහි දුක් පීඩා විඳින්නා වූ අසරණ සත්ත්වයා කෙරෙහි ඔහු සානුකම්පික දෘෂ්ටියෙන් බලයි.. සියලු දේ තේරුම් ගෙන ඔහු සියලු දෙයටම සමා වෙයි.. කලාවෙන් ලැබිය හැකි අත්‍යුත්කෘෂ්ට ප්‍රයෝජනය මෙයයි..."(සාහිත්‍ය විද්‍යාව, 1949, 22පි.).

තමා අවට සමාජයේ සිදුවන දේ කෙරෙහි ස්වකීය සංවේදීතාව ප්‍රකට කරන කෘතියක් ලෙස සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් වෙස්සන්තර නාට්‍යය ලියා නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ 1981 වර්ෂයේදී ය. එවකට රජය විසින් අනුගමනය කරමින් සිටි විවෘත ආර්ථික ප්‍රතිපත්තිය සහ රාජ්‍ය අනුග්‍රහය යටතේ සිදු වූ තවත් ව්‍යාපෘතීන් නිසා ජනජීවිතයේ තදබල විපර්යාසයක් සිදුවෙමින් පවතින අයුරු ඔහුගේ නිරීක්ෂණයට හසුවූ ආකාරය 1982 පළ වූ ධර්මිෂ්ට සමාජය නම් සමාජ විවරණ ග්‍රන්ථයෙන් ද පෙනේ. "පරාර්ථචර්යාව අපේ පාරම්පරික පුරුෂාර්ථ පද්ධතියෙහි ඉහළ තැනම තබා සලකන" ලද්දේ වුවද "ජීවිතයේ පරමාධ්‍යාශය ධනෝපාර්ජනය වශයෙන් ගැණෙන ධනවාදී සමාජයෙහි වස්තු තණ්හාව හා ආත්මාර්ථචර්යාව" ප්‍රධානත්වයට පත්ව ඇත. එහෙයින් අප සමාජයට "අතීතයෙහි වුව මෙබඳු පුරුෂෝත්තමයන් හුන් බවට මතක් කර දීම" සඳහා නාට්‍යය ඉදිරිපත් කළ බව ඔහු පවසා තිබේ. (පිං ඇති... 288-9 පි.).

සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් 1988 දී ස්වර්ණහංස ජාතකය පදනම් කර ගෙන බවකඩතුරාව නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කරන විට නාට්‍ය 31 ක් ඔවුන් අතින් නිමැවී තිබුණි. ඒ සමගම නවකථා හයක් ද The Curfew and A Full Moon (1978)ඇතුළුව ඉංග්‍රීසි නවකථා තුනක් ද කාලයාගේ ඇවෑමෙන් (1969) ඇතුළුව කෙටිකතා සංග්‍රහ තුනක් ද පළ කොට තිබුණේ 1949 පළවූ Modern Sinhalese Fiction ඇතුළුව ඉංග්‍රීසි ශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථ හතරක් ද 1949 දී පළ කළ සාහිත්‍ය විද්‍යාව ඇතුළුව ශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථ හතක් සමඟ ය. මීට අමතරව සඟරා හා පුවත්පත්වලට ලියූ ලිපි සිය ගණනකි. තව ද, ඔහු ලියූ සිංහල හා ඉංග්‍රීසි රචනා කීපයක් තව ම අමුද්‍රිත ව පවතී. වර්ෂ 1996 අගෝස්තු 16 වන දින අභාවයට පත් වන විට ඔහු හා සමානව ලංකා විශ්වවිද්‍යාල ක්ෂේත්‍රය තුළ හෝ සාහිත්‍යාදී කලා ක්ෂේත්‍රයෙහි නම් දරා සිටි අනෙකෙක් නොවීය. තව ද ඉතිහාස නයින් බැලුව හොත් ඔහු හා සමානව සමාජ බලපෑමක් ඇති කළ අන්‍ය විද්වතෙකු හෝ කලාකරුවෙකු හෝ මෙතෙක් ශ්‍රී ලංකාවේ පහළ වී නැති බැව් ද කිව මනා ය.

ආශ්‍රිත ලේඛන

1. ජනතා පුවත්පත, 1969 සැප්තැම්බර් 29, 4 පිටුව
2. Ramon Masaysay Award Declaration, Journalism, Literature and Creative Communication Arts 1988 : Veditantirige Ediriweera Sarachchandra, Manila, 1988
3. එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ, කොළඹ, දයාවංශ ජයකොඩි සමාගම, 1985
4. එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, "මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ : සැමරුම් සටහන් ස්වල්පයක්", මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ: කොග්ගල මහා ප්‍රාඥයා, දෙහිවල, තිසර, 1985, 36-40 පිටු
5. E.R de S. Sarachchandra, **Modern Sinhalese Fiction**, Mount Lavinia, Mount Press, 1943
6. E.R. Sarachchandra, **The Sinhalese Novel**, Colombo, Gunasena and Co. , 1950
7. මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම්, මහාචාර්ය ඒ.වී. සුරවීර විසින් පරිවර්තිත ග්‍රැහාම් හග්ගේ සාහිත්‍ය විචාර රචනා පසුතලය : ප්‍රායෝගික සාහිත්‍ය විචාරය, බත්තරමුල්ල, සංස්කෘතික කටයුතු දෙපාර්තමේන්තුව, 2011
8. K.N.O. Dharmadasa, “The Peradeniya School : The Origin and Consolidation of a Literay Movement”, in R.A.L.H. Gunawardana ed., **More Open Than Usual**, Peradeniya, 1992, pp. 144-33
9. ඊ.ආර්. සරච්චන්ද්‍ර, සාහිත්‍ය විද්‍යාව, කොළඹ, ගුණසේන සහ සමාගම, 1949
10. Ediriweera Sarachchandra, “Ludowyk and the Sinhala Theatre”, Percy Colin- Thome and Ashley Halpe ed. **Honouring E.F.C. Ludowyk,** Dehiwala, Tisara, 1984, pp. 54-59
11. Ediriweera Sarachchandra, “Through Santiniketan Eyes”, (1940). ලිපි මාලාවක් ලෙස යාපනයේ පළ කැරුණු Kesari නම් ඉංග්‍රීසි මාධ්‍ය සඟරාවක පළ වූ මේ නිබන්ධනය මහාචාර්ය සුචරිත ගම්ලත් විසින් සිංහලයට නගා ඉංග්‍රීසි පෙළත් සමග පළ කොට ඇත. එච්. ඒ. අයි. ගුණතිලක සහ සුචරිත ගම්ලත් සංස්කරණය කළ මෙම කෘතිය ගොඩගේ ප්‍රකාශනක් ලෙස 2001 මුද්‍රිතය.

දෙවන කොටස

Part II

'මනමේ'

නිර්මාතෘ

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ ඇසින්

MANAME

Through creator
Prof. Ediriweera Sarachchandra's Eyes



පටුන
Contents

දෙවන කොටස
PART II

මනමේ නාට්‍යය බිහිවීම

(සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ කෘතියෙනි)

පේරාදෙණියට ආපසු පැමිණි විට සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ ශිෂ්‍ය නිලධාරින් විසින් මට බලවත් පෙරැත්තයක් කරන ලදී. එනම් ශිෂ්‍යයින් සමග නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීමට ය. ඒ වන විට, නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ මගේ සංකල්පය මුළුමනින් ම වෙනස් වී තිබුණි. නාට්‍යයක් කරතොත් එය දේශීය ශෛලියක් සෙවීම පිණිස අරඹන ප්‍රයත්නයක් විය යුතු ය.

චීන හා ජපන් නාට්‍ය සමග සැසඳීමට පුළුවන්කම තිබුණු එකම සිංහල නාට්‍ය වෙසෙස නම් නාඩගම යයි මම විශ්වාස කෙළෙමි. එහි නිශ්චිත රංග රීතියක් තිබේ. මෙය වූ කලී, භාරතයේ ජාත්‍රා, භවායි, තමාෂා, තෙරුක්කූත්තු ආදියේ රීතියටත්, සංස්කෘත නාට්‍යයේ රංග රීතියටත් නෑකම් කියන්නකි. මා නාඩගම් ශෛලියෙන් පයෙෂණාත්මක නිෂ්පාදනයක් කිරීමට තීරණය කෙළේ මේ හෙයිනි.

මනමේ කතාව හෙවත් චුල්ලධනුග්ගහ ජාතකය, කවි නාඩගම් සඳහා මිස සින්දු නාඩගමක් සඳහා මෙතෙක් කල් අපේ ගැමි කවියන් උපයෝගි කොට නොගත්තේ එය කෙටි වැඩියයි සිතූ නිසා දැයි නොදනිමි. සාමාන්‍යයෙන් සින්දු නාඩගම් යයි කියන නාට්‍ය වර්ගයට යොදා ඇත්තේ පැය හතක් අටක් මුළුල්ලේ රඟ දැක්විය හැකි දිග කතා ය. බැලසන්ත, බ්‍රම්පොට්, එයුජින් ආදි නාඩගම් රාත්‍රි කීපයක් කොටස් කොටස් වසයෙන් රඟ දැක්වූ බව කියති. සෑම රාත්‍රියකම, බහුබූතයා (කෝනංගි), සෙල්ලම් ළමා (සෙල්ලපිල්ලෝ), හඬ දූතයා ආදී පාත්‍රයන්ගෙන් යුත් පූර්ව රංගය ඉදිරිපත් කොට නාට්‍යයේ ඉතිරි කොටස රඟ දක්වනු ලබයි.

මනමේ කතාව වසයෙන් අප අතර ප්‍රකට වූ ජන කතාව ජාතක පොතෙහි එන චුල්ලධනුග්ගහ ජාතකය යි. එහි එන කුමාරයාගේ නම චුල්ලධනුද්ධර ය. ගැමි කතාවෙහි ඔහුට මනමේ කුමාරයා යන නම දී තිබේ. මේ නම කෙසේ ඇති වූවක් දැයි කිව නොහේ. මනමේ කතාව ලංකාවේ දකුණු පළාතේ ගම්වල කෝලම් ශෛලියෙන් ද කවි නාඩගම් ශෛලියෙන් ද ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. එම ශෛලීන් දෙකෙන් ඉදිරිපත් කරන සඳකිඳුරු කතාව චන්දකින්නර ජාතකයෙන්ය. මේ නාට්‍ය දෙක පතිව්‍රතය රැකීමේ අනුහස් හා එය බිඳීමේ අනිෂ්ට ඵල විපාක දැක්වීම පිණිස එක රාත්‍රියක රඟ දක්වනු ලැබේ.

මනමේ කතාව සින්දු නාඩගමකට ආශ්‍රය කොට ගත හැකි ය යන අදහස මගේ සිතෙහි පිළිසිඳ ගත්තේ ජපානයෙහි දී හෝ අමෙරිකාවෙහි දී අකිරා කුරොසව විසින් අධ්‍යක්ෂණය කරන ලද 'රෂොමොන්' නම් චිත්‍රපටිය බැලීමෙන් පසු ය. 'රෂොමොන්' චිත්‍රපටියට ආශ්‍රය කරන ලද්දේ, අකුතගව නම් කතුවරයාගේ කථාවකි. මේ කථාව සාරාංශයෙන් ගත් විට අපේ චුල්ලධනුග්ගහ ජාතකයටත් මනමේ ගැමි කතාවටත් සමාන ය. එක්තරා රදළයෙක් තම තරුණ බිරිඳ අසු පිට නංවාගෙන කැලයක් මැදින් යන විට සොර දෙටුවෙකුට හසු වී ඔහු විසින් ස්ත්‍රියට බලහත්කාරකමක් කොට පුරුෂයා මරා දමන ලදී. මේ මූලික සිද්ධිය පස් දෙනෙක් පස් විදියකට විස්තර කරති. පළමුවැන්නා කැලේ දර කපන්නෙක් ය. කැලේ පඳුරක් අස්සේ මිය ගිය තැනැත්තාගේ මිනිය, උඩුබැලි අතට බාවා තිබුණු බව ද ඔහුගේ පපුව කඩු පහරකින් පසාරු කොට තිබුණු බව ද ළඟපාත තණ කොළ පොඩි වී තිබුණු නිසා මිනිසා මැරෙන්ට ඉස්සර පොර බදන්ට ඇතැයි තමා සිතන බව ද ඔහු කියයි. මිය ගොස් ඇති රදළයා හඳුනාගන්නා බෞද්ධ භික්ෂුවක්, ඔහු රූමත් ගැහැනියක තමා පිටුපසින් හිඳුවාගෙන අශ්වයෙකු පිටින් කැලෑව තරණය කරනු තමා දුටු බව පවසයි. සොර දෙටුවා අත්අඩංගුවට ගත් පොලිස් භටයෙකු කියන්නේ ඔහු ප්‍රසිද්ධ මං පහරන්නෙකු බවත් ඔහු අල්වන්ට තමා කීප වරක් වෑයම් කළ නමුත් බැරි වූ බවත් ය. මියගිය තැනැත්තා ඉතා මෘදු, කරුණාර්ද්‍ර හදවතක් ඇති කෙනෙකු බව ඔහුගේ බිරිඳගේ මහලු මව කියයි. සොර දෙටුවාගේ සාක්ෂිය වැදගත් වේ; තමා ස්ත්‍රිය දැක ඈ කෙරෙහි රාගෝන්මත්ත වූ බවත් පුරුෂයා මරා හෝ ඇය හා සමහම්

සුවය විඳින්ට සිතූ බවත් කියන සොර දෙටුවා සැමියා නොමරා තම අභිප්‍රාය ඉටු කර ගත්තොත් වඩා මැනවැයි තීරණය කොට, ඔවුන් දෙදෙනා රවටා තනි පෙදෙසකට ගෙන ගොස් පුරුෂයා ගසක බැඳ තබා ඔහු බලා සිටිද්දී ස්ත්‍රිය බලාත්කාරයෙන් ලෝකස්වාදයට යොදාගත් බව පවසයි. එහෙත් ඇය අවනත කිරීමට පෙර සැමියා ගසක බැඳ සිටිනු දුටු ඇය බෙහෙවින් කෝපාවිෂ්ට වී ළඟ තුබූ කිරිච්චියක් ඇද තමා මරන්ට තැත් කළ බවත් ඔහු පවසයි. තමාගේ කාමාශාව සංසිඳුවාගත් පසු සොරා ගැහැනිය දමා යන්ට සැරසේ. එහෙත් ඈ ඔහුගේ ඇඟේ එල්ලී, එක්කො මාව නැත්තං මගෙ සැමියාව මරන්න' යි අයැද සිටී. මිනිස්සු දෙන්නෙක් දැනගෙන ජීවත් වෙනවට වඩා මැරෙන එක හොඳයි' කියල ඈ කිව්ව. 'දෙන්නගෙන්, ජීවත් වෙන කාගෙ හරි බිරිඳ වෙන්න මම කැමති යි.'

ස්ත්‍රියගේ සැමියා මරා, ඇය බිරිඳ කරගන්ට තමාට සිතුණේ එවේලේ යයි සොර දෙටුවා කියයි. එබැවින් ඒ පුරුෂයා මුදවා ඔහුට තමා හා සටනට එළඹීමට අභියෝග කළ බවත්, සටනින් තමා ජයගත් බවත් ඔහු කියයි. එහෙත් ස්ත්‍රියගේ ස්වාමි පුරුෂයා මරා අවට බලන විට ගැහැනිය එතනින් පලා ගොස් බව ඔහුට පෙනේ.

ස්ත්‍රිය එක්තරා දේවස්ථානයකට ගොස් තමාගේ කතාව මෙසේ කියයි: ''සොර දෙටුවා මා දූෂණය කොට ගිය පසු මම මගේ ස්වාමියා දෙසට ගියා. එහෙත් ඔහුගේ මුහුණේ තුබූ පෙනුම ඉවසන්ට බැරි වුණා. කටේ කෙල පිරී තිබුණු නිසා ඔහුට කතා කරන්ට බැරි වුණාට ඔහුගේ බැල්මෙන් මට පෙනුණා ඔහුගේ සිතේ තිබුණේ කෝපය වත් ඊෂ්‍යාවත් නොව පිළිකුළ බවයි. ඔහුගේ ඇස්වලින් කියවුණේ 'මාව මරපන් මාව මරපන්' කියලයි. 'දැන් සිද්ධ වුණු දේ හැටියට මට ඔබ සමග තවත් ජීවත් වෙන්න බෑ. මමත් මැරෙන්න ඕනෑ, ඔබත් මැරෙන්න ඕනෑ.'මාව මරපන්' කියා ඔහුගේ පිළිකුල් බැල්මෙන් දිගටම කියවුණා. මම කිරිච්චිය ගෙන ඔහු ඇන මැරුවා.'

අවසාන විස්තරය කෙරෙන්නේ රදළයාගේ මළ ගිය ප්‍රේත ආත්මය විසිනි. 'සොර දෙටුවා මගේ බිරිඳ දූෂණය කොට, ඈට මෙසේ කීවා: 'ඔබේ පතිවත බිඳුණාට පසු ඔබට සැමියා සමග තවත් ජීවත් වෙන්ට බෑ. ඔබ මා සමග එන්ට ඕනෑ. බිරිඳ ඊට එකඟ වී සොරා සමග මඳක් දුර ගොස් හැරී බලා මාව මරන්ට යයි සොර දෙටුවාට ආයාචනා කළා. සොරා ඇය කෙරෙහි කෝප වී ඇය මරන්ට සැරසුණා. එහෙත් ඈ පැන ගියා. මම කඩුව ඇද දිවි නසාගත්තා.'

මේ කථාව මනමේ කතාවට වඩා බෙහෙවින් සංකීර්ණ බව කාට වුව ද පෙනෙනු ඇත. එහෙත් එයින් මට, මනමේ කතාවෙහි නොකියවුණු බොහෝ දේ අවබෝධ විය. වැදිරජුගේ චරිතය මැවීමට එයින් මට ලැබුණු ඉඟිය වැදගත් යයි කිව යුතු ය.

තවත් අතකින් මට 'රෂොමොන්' කථාවෙන් ආදර්ශයක් ගත හැකි විය. මුල් ජාතකයෙහි හා ගැමි නාටකයෙහි නම් බිසවගේ චරිතය දක්වා ඇත්තේ පති ද්‍රෝහී වූ ගැහැනියකගේ මෙන් ය. මට වුවමනා කෙළේ එහි නිරූපිත සිද්ධිය වෙනස් අයුරකින් විවරණය කිරීමට ය. වනාන්තරය මැදින් යන විට, තම ස්වාමියා කෙතරම් දක්ෂ ධනු ශිල්පියෙකු වුව ද, ඔහු කෙරෙහි ඇගේ විශ්වාසය මඳක් සසල වේ. වනයේ අවිනිශ්චිත අතුරු ආන්තරාවලින් තමා ආරක්ෂා කිරීමට ඔහුට හැකි වේ දැයි ඈ තුළ සැකයක් උපදී. ඒ වේලාවෙහි, වනයේ ප්‍රතිමූර්තියක් බඳු වූ වැදි රජ කෙනෙක් කොහෙන් දෝ ප්‍රාදුර්භූත වේ. ඔහු දකීමෙන් ඇගේ සිත අස්වැසේ. ඔහු මැරීමට තම සැමියාට කඩුව දෙන්ට ඈ පැකිළෙන්නේ මේ හෙයිනි. එහෙත් ඔහු මරුමුවට පත් වූ පසු ඈ වැදිරජුට කියන්නේ ඔහු දුටු විගස තම සිත ඔහු කෙරෙහි ඇලුණු බව ය.

'රෂොමොන්' හි මෙන් සත්‍යය අවිනිශ්චිතව තැබීමට මම අදහස් කෙළෙමි. ඒ කථාවෙහි මෙන් මනමේ නාටකයෙහි ද සිදු වූයේ කුමක්දැයි ප්‍රේක්ෂකයාට තමා කැමති අයුරින් සිතාගැන්මට ඉඩ තිබේ. බිසව වැදි රජුට එසේ කීවේ ස්වකීය ආරක්ෂාව සඳහා ද? සිය සැමියාගේ මරණින් පසු වනාන්තරයෙහි ඈට කිසිවෙකුගේ පිළිසරණක් නැත. වැදි රජුගේ මිස, ඇගේ සැබෑ සිත හෙළි වන්නේ ස්වාමියා මළ විගස ඈ වැදි රජුට චෝදනා කරන මොහොතෙහි ද?

කෙසේ වෙතත්, වැදි රජු මුණ ගැසෙන අවස්ථාව සංකීර්ණ එකකි. ජාතක කථාවෙහි නම් ඈ එක හෙළා වැදි රජුට කඩුව දෙයි. ස්වාමියා මැරීම පිණිස! එහි බිසවගේ සිත විග්‍රහ කොට තිබෙන්නේ සරල

අයුරිනි. ස්ත්‍රියගේ චරිතය පිළිබඳ සුලබ ගතානුගතික ආකල්පයක් අනුව!

මා මනමේ නාටකයේ පිටපත ලියද්දීත්, නිෂ්පාදනය කරද්දීත්, චාල්ස් ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ මා ළඟ උන්නේය. ඒ දවස්වල ඔහු අපේ ගෙදර වාසය කෙළේය. කිසියම් අවස්ථාවක් නිරූපණය කිරීමට අසවල් විදියේ තනුවක් වුවමනා යයි මා කී විට ඔහු සින්දු කීපයක් ගායනා කොට දක්වයි. මම ඒවායින් මට අභිමත තනුවක් තෝරා ගනිමි.

මනමේ කුමාරයා තම දියණියට විවාහ කර දෙන අවස්ථාවෙහි දිසාපාමොක් ආචාරීන් කියන ආශිර්වාදය බොහෝ නාඩගම්වල පාවිච්චි කරන පොදු එකක් යයි ගුරුන්නාන්සේ කී බැවින් මම එය ඒ ස්වරූපයෙන් ම මගේ නාට්‍යය තුළට බහාලීමි. එය නම්,

සත්හට සෙත් දෙන ලෝක දිවාකර භගවත් අප මුනිඳුන් සරණා
පත් මෙමුරුන් වන විෂ්ණු කතරගම සමන් විභීෂණ දෙව් සරණා
අත් බැඳ දෙන්නෙමි දෙදෙනා චිරාකල් සව් සැපතින් වසනා ලෙසිනා
පත් වන දුක් සැම දුර හැර ලෝ සැප අත්වේවා දෙදෙනට යෙහෙනා

'මනමේ' රචනාව මම දෙතුන් වරක් සංශෝධනය කෙළෙමි. එක් පිටපතක, කුමාරයාත් කුමරියත් උයනෙහි දී හමු වී උනුන් හා පෙම් බස් හුවමාරු කර ගනිති. පසු ව ඒ ජවනිකාව අනවශ්‍යයි සිතා කපා හැරියෙමි.

'මනමේ' රචනා කරන විට, සාම්ප්‍රදායික නාඩගම්වල එන භාෂා ශෛලිය අනුගමනය කරන්ට වැයම් කෙළෙමි. ඒ සඳහා මම පැරණි නාඩගම් කීපයක් පරිශ්‍රමයෙන් හැදෑරීමි. පිලිප්පු සිඤ්ඤෝ වැනි ආදි නාඩගම් කරුවන්ගේ බස නම් අපභ්‍රංශ ය. එහෙත් ඊට මොබබෙහි නාඩගම් රචනා කළ අය එළිසම, අනුප්‍රාස ආදියෙන් යුත් කාව්‍යමය බසක් උපයෝගි කොට ගත්හ. නාඩගම්වල එන වීර රසය අනුප්‍රාස ආදි ශබ්දාලංකාර වලින් පෝෂණය වන බැවින් මම ද මේ බස් වහර යෙදීමි. එහෙත් රංගය සඳහා පැන නගින අවශ්‍යතා හේතු කොටගෙන ඇතැම් තැනක දි ව්‍යාකරණ රීති උල්ලංඝනය කරන්ට සිදු වේ. මේ බව නොදත් ඇතැම් පඬිවරයෙක් මනමේ නාටකයේ බස් වහරේ ව්‍යාකරණ දොස් පෙන්වා එකල පුවත්පතකට ලිපියක් ලියුවේය.

ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේට සාහිත්‍යය පිළිබඳ දැනුමක් නොතිබුණ ද ඔහු ජනශ්‍රැතියෙහි හසළ බුද්ධිමතෙක් විය. මා කරන කාර්යය ඔහු අවබෝධ කරගෙන ඊට අනුකූල වන පරිදි මට උපදෙස් දුන්නේය. නාඩගම් රංග ශෛලිය පිළිබඳව වුවද මා යම් යම් දේ ප්‍රතික්ෂේප කළ විට ඔහු ඊට විරුද්ධ වූයේ නැත. චිරාගත සම්ප්‍රදායක් වුව ද මේ කාලයට අවශ්‍ය අයුරින් සකස් කරගත යුතු බව ඔහු පිළිගත්තේය.

පැරණි කථාවේ තේමාව හා චරිත නිරූපණය වෙනස් කොට මගේ නාට්‍යය සකස් කරන බව මම ඔහුට කීවෙමි. බිසව කෙරෙහි අනුකම්පා සහගත දෘෂ්ටියකින් බැලිය යුතු බව මා ඔහු සමග කී විට, ඔහුට තරහ ගියේ ය.

"ඔහොම ගෑනුන්ට මොන අනුකම්පාව ද මහත්තයෝ?" යි කියමින් ඔහු මට කඩන් පැන්නේය.

ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ ගායනයෙහි මෙන් නැටුමෙහි ද මද්දල වාදනයෙහි ද එක සේ දක්ෂ විය. මේ හෙයින් මගේ නිෂ්පාදන කාර්යභාරය බෙහෙවින් සැහැල්ලු වූයේ ය. පරණ සම්ප්‍රදායෙහි තිබූ කඩතොලු ඉවත් කොට මටසිලුටු රංගයක් ඉදිරිපත් කිරීම ය මගේ අධ්‍යාශය වූයේ. සාම්ප්‍රදායික නාඩගම්වල මගේ නාට්‍යයෙහි මෙන් සංවිධානය කරන ලද ගායක පිරිසක් නොවීය. තොවිල් පවිල් වල මෙන්, ගුරුන්නාන්සේ ද බෙර වාදකයෝ ද වෙනත් ආවතේව කාරයෝ ද වරින් වර, කොතැනක හෝ හිඳ අත්වැල් ගායනා කළාහු ය.

'මනමේ' නිෂ්පාදනයට අලංකාරයක් හා විශේෂත්වයක් ලැබුණේ සිරි ගුණසිංහගේ වෙස් නිර්මාණයෙන් හා අංග රචනයෙන් ය. විචාරකයන්ගේ අවධානයට ඒ අංශය යොමු නොවූ නමුත්

සිංහල නාට්‍ය කලාවේ වෙස් පැලඳුම් මෝස්තරය මනමේ නාටකයෙන් අලුත් අතකට නැඹුරු වීම ගැන මහාචාර්ය ගුණසිංහට නාට්‍ය රසිකයන් කෘතඥ විය යුතුය. 'පබාවතී' සම්බන්ධයෙන් මංජුශ්‍රී කළා සේ ගුණසිංහද භාරතීය හා ලාංකික ප්‍රතිමා ශිල්පයෙන් ආභාසය ලබන්ට තැත් කෙළේ ය. එහෙත් මංජුශ්‍රීට මෙන් නොව, රංගයට උචිත වන පරිදි ඒවා සකස් කිරීමට සිරි ගුණසිංහට හැකි විය.

'මනමේ' නිෂ්පාදනයෙහි දී මට සහාය වූ තවත් ශිල්පියෙක් නම් වසන්ත කුමාර මහතා ය. වැද්දන්ගේ නැටුම ද කුමාරයා හා වැදි රජු අතර වූ සටන රිත්මයානුකූල ආංගිකාභිනයෙන් නිරූපණය කිරීමට යොදාගත් නැටුම ද ඔහුගේ නිර්මාණ විය. වසන්ත කුමාර මහතා කඩා වැද, තමාගේ සිතෙහි වූ යමක් නාට්‍යය තුළට ආරෝපණය කරන්ට තැත් කෙළේ නැත. ඔහු නාට්‍යයේ සමස්ත ශෛලිය බලා, ඊට උචිත වන පරිදි සරල නැටුමක් සාදා දුන්නේය. ඔහුගේ මේ අවබෝධය නිසා ඒ නැටුම්, මනමේ නාටකයට ආවේණික වූ අවයව සේ මිස බැහැරින් ගෙනැවිත් පූට්ටු කරන ලද අංග සේ නොපෙනුණි.

අංග රචනය ද බෙයිජිං ඔපරා, කබුකි, කථකලි ආදි ශෛලිගත නාට්‍ය වෙසෙස් වල යොදන ක්‍රමය ආදර්ශ කොටගෙන සාදා ගත යුතුයයි මගේ අදහස විය. වැදි රජුට වෙස් මුහුණකට සමාන අංග රචනාවක් දමන්ට යෙදුණේ මේ සංකල්පය අනුගමනය කිරීමේ ප්‍රතිඵලයක් වසයෙනි. රැවුල් ආදිය ද මුහුණට අලවා ස්වාභාවික රැවුල් සේ පෙනෙන්ට නොව, ඒ අවස්ථාවෙහි වෙස් වළාගත් නළුවා විසින් දෙකනින් එල්ලෙන ලෙස ලා ගන්ට සලස්වා තිබුණි.

'මනමේ' නිෂ්පාදනයෙහි මට මුහුණ පාන්ට සිදු වූ ඉතා බැරෑරුම් ප්‍රශ්නය නම්, නැටුම් ගැයුම් හා රූපණය යන අංශ තුනෙහි ම හැකියාවන් ඇති නළු නිළියන් ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් අතරින් සොයා ගැනීම ය.

විශ්ව විද්‍යාලයකට පිවිසීම සඳහා ශාස්ත්‍රඥානය පසු පස එළවන ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන්ට කලා ශිල්ප ක්ෂේත්‍රයෙහි සහජයෙන් පිහිටන හැකියාවල් දියුණු කිරීමට අවස්ථාව ලැබෙන්නේ කලාතුරකිනි. කලක් මුළුල්ලේ සොයා කෙළවර තෝරාගත් ට්‍රෙලීෂියා අබේකෝන් හා බෙන් සිරිමාන්න ඕපපාතික නුවූහ. ට්‍රෙලීෂියා අබේකෝන් පාසැල් සිසුවියක කාලයේ පටන් රේඩියෝවෙන් ගී ගයා පුරුදු වූ ශිල්පිනියක් වූවා ය. ඇට නිවැරදි ස්වරඥානයක් හා තාලඥානයක් පිහිටා තිබුණේ කවර හේතු වාසනා නිසා දැයි සොයා බැලූ මම, ඇගේ පියා නාඩගම් හා නූර්ති සංගීතය ප්‍රිය කළ රසිකයෙකු වූ බවත් ඇගේ ගෘහ්‍ය පරිසරයෙන් ඇට රුචිකත්වයක් ලැබී ඇති බවත් දැනගතිමි. සිරිමාන්න ද 'බජව්' වසයෙන් හඳුන්වන, එකල ප්‍රචලිත ව තුබූ ගායනා සාදවලට සහභාගි වී ගැයීමෙහිත් වැයීමෙහිත් පළ පුරුදු වූවෙකු බව දැනගතිමි. විවාපත් වැඩිහිටි ශිෂ්‍යයෙකු වූ ඔහු කලක් පාසැලක උගන්වමින් සිට විශ්ව විද්‍යාලයට පිවිසියෙකි.

මේ දෙදෙනා ලැබුණු නමුත්, වැදි රජුගේ භූමිකාවට සුදුසු කෙනෙකු සොයාගත නොහැකි විය. සුදුස්සෙකු නැත්නම් මා නිෂ්පාදනය අත්හරින බව නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරින්ට කීවෙමි. ඔවුහු බොහෝ කරදර වී හැම ශිෂ්‍ය නිවාසයකට ම ගොස් නළුවෙකු සෙවූහ. කෙළවර, එක් රාත්‍රියක ඔවුන් බෝගම්බර පිටියේ පැවති සැණකෙළියකට ගිය විට, එහි ගායනා කරමින් සිටි එක් ශිෂ්‍යයෙකු දැක ඔහු මා ළඟට කැඳවා ගෙන ආහ. මාර්ස් ශිෂ්‍ය නිවාසයෙහි නතර වී සිටි ඔහු, සෙසු ශිෂ්‍යයන්ට වඩා වයසින් මුහුකුරා ගිය, සිරිමාන්න මෙන් කලක් පාසැලක උගන්වමින් සිට විශ්ව විද්‍යාලයට පිවිසියෙක් වූයේ ය. ඔහුගේ හැඩහුරුකම බලා, ගායනයකට ද කන් දුන් විට, ඒ භූමිකාවට ඔහු සුදුසු බව මට පෙනුණි.

මේ තැනැත්තා නම්, පසු ව මනමේ රැඟුම ට මහත් ආලෝකයක් ගෙන දුන් එඩ්මන් විජයසිංහ ය.

පොතේ ගුරාගේ භූමිකාව, අන් භූමිකාවන් මෙන් නොව, කෙසේ නිරූපණය කළ යුත්තක් ද කියා මා තුළ පැහැදිලි චිත්ත සංකල්පයක් නොවීය. එය, ඊට කලින් රංග භූමියෙහි දක්වන ලද්දක් ද නොවූයේ ය. පාරම්පරික නාඩගම් මා දැක තිබුණේ නැත- ඒවා ගැන මා දැනගත්තේ විස්තර මාර්ගයෙනි. ඒවායේ පොතේ ගුරු භූමිකාව කිසියම් රීතියක් අනුව හැඩගස්වන ලදැයි සිතීමට ද උගහට විය.

ශ්‍යාමන් ජයසිංහ මා තෝරා ගත්තේ ඔහුට ගැඹුරු, පූර්ණ ගුණයෙන් යුත් කට හඬක් තිබුණු බැවිනි. ඔහු පොතේ කවි ටික පැහැදිලිව ගායනා කළහොත් එය ප්‍රමාණවත් යයි සිතූ මම, ගුරුන්නාන්සේ ලවා

ඔහුට ගායනය පුරුදු කරවීමි. එක් අතකින් පොතේ ගුරු 'රඟ පෑම' වසයෙන් හැඳින්විය හැක්කක් නැත. ඔහුට තිබෙන්නේ එක් එක් පාත්‍රයන් ප්‍රේක්ෂකයන්ට හඳුන්වා දී රංගයේ එක් එක් අවස්ථාවල දී ඉදිරියට විත් අවශ්‍ය විස්තරයක් කිරීම ය.

පැරණි නාඩගම්වල නම් පොතේ ගුරුන්නාන්සේගේ කාර්යය හුදු කථනයට සීමා වූවකි. බොහෝ නාඩගම්වල ඔහු මුල දී මිස අතරින් පතරින් පෙනී සිටින්නේ නැත. එහෙත් මේ භූමිකාව මීට වඩා ක්‍රමවත්ව යොදන්ට මම වෑයම් කෙළෙමි. නාට්‍යයක් සඳහා ඇසුරු කරගන්නා කථා වස්තුවක්, දෘශ්‍ය ශ්‍රව්‍ය හා සූච්‍ය වශයෙන් කොටස් දෙකකට බෙදිය හැකිය. දෘශ්‍ය ශ්‍රව්‍ය කොටස රංගයෙන් ඉදිරිපත් කරනු ලැබේ. ශෛලිගත නාට්‍යයෙහි සූච්‍ය කොටස කථකයෙකු ලවා කියවේ. මුල් කතාවෙන් සූච්‍ය කොටස තෝරා බේරා එය පොතේ ගුරුන්නාන්සේගේ කථනයේ මාර්ගයෙන් ප්‍රේක්ෂකයන්ට දැනගැනීමට සැලසුවෙමි.

ග්‍රීක් නාට්‍යයේ කථකයා (කෝරස්) විසින් කෙරෙන කාර්යයක් ද අපේ පොතේ ගුරුන්නාන්සේ වෙත පැවරීමි. ග්‍රීක් නාට්‍යයේ කථකයා, දෘෂ්‍ය ශ්‍රව්‍ය වසයෙන් දක්වන ලද සිද්ධිය පිළිබඳ විවරණයක් කරයි. මනමේ නාට්‍යයේ පොතේ ගුරුන්නාන්සේගේ තැන් තැන්වල මෙබඳු විවරණයක් ඉදිරිපත් කරයි.

වෙස් ලාගෙන කරන ලද අවසාන හුරුවෙහි දී සෙසු නළු නිළියන් සෑහෙන ප්‍රමාණයට සතුටුදායක යයි මට සිතුණු නමුත් ශ්‍යාමන් ජයසිංහ කුමක් කරාවි ද කියා මා තුළ බලවත් සැකයක් තිබුණේ ය. ප්‍රසිද්ධ රංගයෙහි දී සිදු වූයේ ආශ්චර්යයකි. අවිනිශ්චිතව තිබූ පොතේ ගුරු භූමිකාවේ ස්වරූපය ඔහු ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවෙහි හඹා දක්වූවා සේ විය. ඔහු කඩතුරාවෙන් මතු වී ආ හැම මොහොතෙහි ම ප්‍රේක්ෂකයෝ මහත් කුතුහලයෙන්, කිසිදු හැල හොල්මනක් නැතිව, තම විදහාගත් දෑස් ඔහු වෙත රඳවා බලා හුන්හ. ඔහුගේ මුහුණ, විස්මය, භය, ශෝකය හාස්‍යය ආදිය පිළිබිඹු කරන කැඩපතක් සේ විය. ඔහු පවසන්ට යන තතු පිළිබඳ ඉඟියක් ප්‍රේක්ෂකයෝ එහි දුටහ.

නළුවාගේ කාර්යය, රචකයාගේ හා නිෂ්පාදකයාගේ මෙන් නිර්මාණාත්මක එකක් යයි මම එදාත් විශ්වාස කෙළෙමි. අදත් විශ්වාස කරමි. අධ්‍යක්ෂකයාට කළ හැක්කේ ඔහුට උපදෙස් දීම පමණි. තමාගේ භූමිකාව ඔහු තමා ම නිර්මාණය කළ යුතුය. එම නිර්මාණය සිදු වන්නේ ඔහු ප්‍රේක්ෂයන් හමුවෙහි රඟපාන විට ය- ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ හදවත් හා තමාගේ හදවත එක ස්වරයකට සාදන ලද තත් කීපයක් පරිද්දෙන් අනුකම්පනය වූ විට ය.

'මනමේ' නාට්‍යයෙන් පසු බිහි වූ හැම නාඩගමකම පොතේ ගුරුන්නාන්සේගේ භූමිකාව රඟ පෑ නළුවාට කළ හැකි වූයේ ශ්‍යාමන් ජයසිංහ අනුකරණය කිරීම පමණි. මගේ නාට්‍යයට මේ තරම් දක්ෂ නළු නිළි පිරිසක් ලැබුණේ මගේ භාග්‍යයෙන් පමණක් නොව රසිකයන්ගේ ද භාග්‍යය නිසා යයි කිව යුතුය.

'මනමේ නාටකය' දැක්වීමට ප්‍රොසීනියම් රංගභූමිය තරම් අනුචිත තැනක් තවත් නැත. ප්‍රොසීනියම් රංග භූමියෙහි, නළුවන්ගේ පරිෂ්ක්‍රමණය අර්ථ රහිත වේ. කථකයා විසින් කෙරෙන පසුබිම් වර්ණනාව අර්ථ රහිත වේ. කොටින් ම කියතොත්, නාඩගමක විවෘත ශෛලිය ප්‍රොසීනියම් රංග භූමියේ සීමාවලින් හිරකරනු ලබයි. එහෙත් ලංකාවේ තිබෙන්නේ, යටත් විජිත යුගයෙහි බ්‍රිතානි රඟහල් අනුකරණයෙන් මෙහි තනන ලද ප්‍රොසීනියම් රංගභූමි වලින් යුත් රඟහල් පමණි. මේවා රඟහල් වසයෙන් හඳුන්වන නමුත්, වැඩි හරියක් පාසැල් රැස්වීම් ශාලා ය.

මනමේ නාටකයේ කල එළි රංගයට ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාව මා තෝරාගත්තේ එකල එය, ලංකාවේ තිබෙන හොඳම රඟහල වූ බැවිනි. ප්‍රේක්ෂක, නළු නිළි යන දෙපක්ෂයටම පහසුකම් සලසා තිබෙන විට, දෙගොල්ලන් විසින් කෙරෙන කාර්යය මනා ලෙස කෙරේ.

රාත්‍රී හතරකට ශාලාව වෙන් කර දෙන්ට යයි මම එහි අයිතිකරු හැරල්ඩ් පීරිස් මහතාට ලීවෙමි. ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවෙහි සාමාන්‍යයෙන් සිංහල නාට්‍ය නොපෙන්වන බැවින්, ප්‍රේක්ෂකයන් පැමිණෙත් ද කියා මා තුළ සැකයක් ඇති බවත් මම ඒ ලියුමෙහි ම සඳහන් කෙළෙමි. සිංහල නාට්‍ය බැලීමට ප්‍රේක්ෂකයන් ලයනල් වෙන්ඩ්ට් රඟහලට නොපැමිණීමට කිසිදු හේතුවක් නැතැයි කියමින්

පිළිතුරු එවූ හැරල්ඩ් පීරිස් මහතා රාත්‍රි දෙකක කුලියට රාත්‍රි හතරකට අපට ශාලාව දෙන බව දන්වා එවීය. සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයට එතරම් වත් පොහොසත්කමක් නොතිබුණු බැවින් මෙය අපට ලොකු සහනයක් වූයේ ය. එහෙත් අප ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවට යා යුතු ද කියා මම සිතා උන්නෙමි. ගැමි රුචිකත්වයට අනුකූලව හැඩගැසුණු නාට්‍යයක්, සිංහල දේ හෙළා දකින පිරිසක් අතරට ගෙන යාම වටී ද? එයින් අපට කිසියම් අවමානයකට භාජනය වන්ට සිදුවේ ද?

තවත් දෙයක් මට ආරංචි විය. මනමේ නාට්‍යයේ ටිකට් විකිණීමට කොළඹ හතේ යම් ගෙවල්වලට ගිය අපේ නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරින් 'අපි සිංහල නාට්‍ය බලන්නෙ නෑ' යි ඇතැම් ගෙහිමියන් එළවාගත් බව මට ශිෂ්‍යයෝ ඇවිත් කීහ.

එහෙත් නාට්‍යය පෙන්වීමට තිබුණු අනික් තැන නම් බොරැල්ල වයි.ඇම්.බී.ඒ. ශාලාව ය. එහි, පේරාදෙණියේ සිට එන අපේ නළු නිළියන්ට හෝ නාට්‍යය බලන්ට එන ප්‍රේක්ෂකයන්ට හෝ කිසිදු පහසුකමක් නොතිබුණි. වෙස් පැළඳීමට කාමර නැත, කණ්ණාඩි නැත, ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ තබා තිබුණු පුටුවල වාඩි වී සිටින විට පිට රිදේ. මකුණෝ ද කති. කෙසේ වෙතත්, නාට්‍යය රඟ දැක්විය යුත්තේ ප්‍රේක්ෂකයන් එන තැනක ය.

මගේ සිතෙහි තුබූ දෙගිඩියාව දන්වා මම පීරිස් මහතාට ලීවෙමි. ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවට සිංහල නාට්‍ය බලන්ට ප්‍රේක්ෂකයන් නොඑතියි කියන කතාව බොරුවක් බව ඔප්පු කිරීමටත් එක්ක ශාලාව රාත්‍රි හතරටම අපට නොමිළයේ දෙන්ට තමා තීරණය කළ බව දන්වා ඔහු මට ලියුමක් එව්වේය.

හැරල්ඩ් පීරිස් මහතාට පාඩු වූවා පමණක් නොව ඔහු ඔට්ටුවෙන් ද පැරදුණේය. ආරාධිත අමුත්තන් හා පුවත්පත්කරුවන් ඇතුළුව ප්‍රේක්ෂකයන් පනස් දෙනෙකුවත් ශාලාව තුළ සිටින්ට ඇත්දැයි නොදනිමි. එහෙත් පැමිණ සිටි ප්‍රේක්ෂකයන් ස්වල්ප දෙනා පැහැදුණු බව ඔවුන්ගේ ප්‍රතිචාරයෙන් දත හැකි විය.

එදා තත්ත්වය ගැන බෙහෙවින් මුසුප්පු වූ ගුණසේන ගලප්පත්ති (එවකට ඔහු විශ්ව විද්‍යාලයට ඇතුල් වී සිටියේය) ඊළඟ දා උදයේ අවට පාසැල්වලට දුව ගොස් නාට්‍යය ගැන තතු කියා ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යා කණ්ඩායම් රඟහලට ගෙන්වා ගත්තේය. අවශේෂ රාත්‍රි තුනේ රැඟුම්වලට සෑහෙන පිරිසක් රඟහලට ගෙන්වාගත හැකි වූයේ ඔහුගේත් නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරින්ගේත් උත්සාහය නිසා ය.

'මනමේ' පළමුවෙන් බිහි වූ අවධියෙහි සිංහල නාට්‍ය කලාව කෙබඳු තත්ත්වයක තිබුණිදැයි වටහා ගැනීමට උපකාර වන එක්තරා සිද්ධියක් කියන්ට කැමැත්තෙමි. දෙවෙනි රාත්‍රියෙහි නැතහොත් තුන් වෙනි රාත්‍රියෙහි 'මනමේ' රඟ දැක්වෙන අතර මම බරාඳයට (foyer) විත් වාඩි වී හුන්නෙමි. රැඟුම පටන්ගෙන පැය බාගයක් පමණ ගත වන්ට ඇත. මැදි වියෙහි ස්ත්‍රියක් රඟහලට පැමිණියාය. ඇගේ ඇඳුම් පැළඳුම්වලිනුත් තුනු සැරසීමෙනුත් ඈ කොළඹ හතේ කාන්තාවක් විය යුතු යයි මම සිතුවෙමි. ඈ කිසිවක් දැනගනු අටියෙන් මෙන් බරාඳයෙහි ඔබ මොබ ඇවිද්ද බැවින් ඈ නාට්‍යය බලන්ට ආවා වන්ට ඇතැයි මම සිතුවෙමි. ශාලාව තුළ ඉඩ තිබුණු බැවින් මම ඇය ටිකට් නැතිව හෝ ඇතුල් කරන්ට අදහස් කෙළෙමි.

"මහත්මියට නාට්‍ය බලන්ට ඕනද? එහෙම නම් යන්න ඇතුළට," යි මම කීවෙමි.

"මොකක්ද මේ පෙන්නන්නෙ?" යි ඈ ඇසුවාය.

"මනමේ නාට්‍යය"

"මොකක්ද ඒ? සිංහල නාට්‍යයක් ද?"

"ඔව්, සිංහල නාට්‍යයක්"

"කීයට ද ඉවර වෙන්නෙ?"

"අට වෙන කොට ඉවරයි"

ඈ නාට්‍යය ඉවර වෙන වේලාව ඇසුවේ තමාට වෙන කටයුත්තක් යෙදී ඇති බැවින් නාට්‍යය බැලීමට අවකාශයක් තිබේදෝ යන සැකයෙන් යයි මම සිතුවෙමි.

"අටට ඉවරයි? වෙන්න බෑ," යි ඈ කීවාය.

මම සිනාසුණෙමි. නාට්‍යය ඉවර වෙන වේලාව මම දන්නෙ නැත්නම් කවුද දන්නෙ? යි මම සිතුවෙමි.

"මම හොඳට දන්නව, මේ නාට්‍යය අටට ඉවරයි"

කාන්තාව අවඥාසහගත බැල්මකින් මා දෙස බැලුවාය.

"සිංහල නාට්‍යයක් ඔච්චර ඉක්මනට ඉවර වෙන්නෙ කොහොමද? අඩු ගානෙ නවය දහය වත් වේවි."

කිව යුත්තේ කුමක් දැයි මම නොදත්තෙමි.

"ඉතින් කලින් යන්න ඕන නං යන්න බැරියැ?" යි මම කීවෙමි. "කැමති නං නාට්‍යය ගිහිල්ල බලන්න. ටිකට් ඕන නෑ."

යළිදු කාන්තාව මා දෙස අවඥාවෙන් බැලුවාය.

"ඒ! මං යන්නෙ නෑ සිංහල නාට්‍ය බලන්න. මං මේ ඇහුවෙ මගේ වැඩකාරිව එවන්න. ඒකිට මේවයෙ ඇවිල්ල දහය දොළහ වෙනකල් ඉන්න දෙන්න පුළුවන් යැ."

මෙසේ කියමින් කාන්තාව යන්ට ගියා ය.

මසකට පමණ පසු, බොරැල්ල තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාවෙහි රඟ දැක්වූ අවස්ථාවෙහිය, 'මනමේ' බැලීමට ප්‍රේක්ෂකයන් ඇදී ආවේ. ඊට හේතුව, සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන්ට හුරු පුරුදු වූ තැනකට නාට්‍යය ගෙන යාම පමණක් නොව, කටින් කට ගිය ආරංචියත්, ඉංග්‍රීසි පුවත්පත්වල පළ වූ සමාලෝචනත් විය යුතුය. සිංහල නාට්‍යයට දේශීය රීතියක් සොයා ගැනීම ගැන රෙජී සිරිවර්ධන මහතා බොහෝ සෙයින් සතුටු වූයේ ය. අනික් ඉංග්‍රීසි පුවත්පත්වලත් අපට පක්ෂපාත සමාලෝචන පළ විය.

සැලකිය යුතු කරුණ නම් සිංහල පුවත්පත්කරුවන් නිහඬ වීමය. සිංහල පුවත්පත්වල 'මනමේ' ගැන වචනයක් වත් පළ නොවීය. මෙය, විශ්ව විද්‍යාලය කෙරෙහි සිංහල පුවත්පත්කරුවන් තුළ වූ පාරම්පරික විරෝධය නිසා ද නැතහොත් මනමේ නාටකය යනු කුමක්ද කෙසේ ඇති වූවක්දැයි වටහා ගැනීමට ඔවුන්ට නුපුළුවන් වූ නිසා දැයි නොදනිමි.

දෙතුන් මසකට පසු මනමේ නාටකය යළි ලයනල් වෙන්ඩ්ට් රඟහලේදී පෙන්වන ලද අවස්ථාවෙහි දී, එය දුටු චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ මහතා ඒ ගැන උදන් අනමින් ලියූ 'වගතුග' ට පසුවය, සිංහල පුවත්පත්කරුවන් ඒ ගැන යමක් ලියන්ට සිතුවේ. මානවසිංහ මහතා මනමේ 'අභිරංගයක්' යයි හැඳින්වූයේ ය. එහෙත් සමහර සිංහල පුවත්පත්කරුවන් කීවේ එය, ගැමි නාඩගමක් ඔපමට්ටම් කොට කොළඹ හතේ උදවියට පෙන්වීම සඳහා ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවට ගෙනෙන ලද්දක් බව ය.

මනමේ නාටකයේ 'අභිරංගයක්' ඉදිරිපත් කළ හැක්කේ තාත්වික රංගයට සුදුසු පරිදි හැඩ ගැසුණු ප්‍රොසීනියම් රංග භූමියක නොව, රඟ මඬලක යයි විශ්වාස කළ මම, එවැනි තැනක් පේරාදෙණියේ කඳු අතර එළිමහනේ වුව සකස් කරගත හැකි නම් මැනවයි සිතමින් හුන්නෙමි. එකල මා වාසය කෙළේ සංඝමිත්තා කන්ද උඩ තුබූ ගෙවල් තුනකින් එකක ය. හැමදාම කන්ද බැස ආට්ස් බ්ලොක් දෙසට යන මට, කඳු පල්ලේ වම් පසෙහි වළන් කැබැල්ලක ආකෘතිය දරන කඳු බෑවුමක් නිතර දකිමි. එහි කලින් තුබූ ලියැදි වල් බිහි වී දැන් පඩි පෙළක් මෙන් සෑදී ඇත. බෑවුමේ පතුළේ සමතලා භූමි භාගයක් තිබේ. මේ ස්ථානය මා හැමදාම පසු කර යන නමුත් එය කෙරෙහි මගේ අවධානය යොමු වූයේ එළිමහන් රඟ මඬලක් ගැන සිතමින් හුන් දවස්වල ය. එය, ඇම්පිතියටර් (Amphitheatre) යන නමින් හඳුන්වන ප්‍රේක්ෂකාගාරයකට හා රංගභූමියකට සුදුසු ස්වාභාවික පිහිටීමකින් යුත් තැනක් නොවේ දැයි මම කල්පනා

කෙළෙමි. පතුලේ සමතලා භූමිය සකස් කරගත හොත් එහි නාට්‍යයක් රඟ පෑ හැකියි ප්‍රේක්ෂකයින්ට කඳු බෑවුමේ පඩි උඩ වාඩි වී නාට්‍යය බැලිය හැකි ය.

පෙනුම යෝග්‍ය වුව ද නාට්‍යයක් රඟ දක්වන තැනක ශබ්ද විකාශනය (accoustics) කෙසේ දැයි දැනගැනීම අවශ්‍ය ය. මම දෙතුන් දෙනෙකු සමග සවස් වරුවේ එතැනට ගියෙමි. ගුණසේන ගලප්පත්ති ද ඔවුන්ගෙන් එක්කෙනෙක් වී යයි සිතමි. කීප දෙනෙකු වලේ තැන් තැන්වල හිඳුවා ඔවුන් ලවා කතා කරවීමි. සින්දු කියවීමි. එය ස්වාභාවික ශබ්ද විකාශනයෙන් යුතු තැනක් බව මට පෙනුණි. මට ග්‍රීසියේ එපිඩව්රස් ඇම්පිතියටරය මතක් විය. එහි කොතැනක හෝ හිඳ ගිනිකූරක් ගැසුවත් අන් හැම තැනකට ම ඇසේ.

එහෙත්, ප්‍රේක්ෂකාගාරය හා රඟ මඬල සාදවාගන්නේ කෙසේද? නඩත්තු අංශයට හෝ පාලන අංශයට එබඳු නියෝගයක් කිරීමේ බල පුළුවන්කමක් මට නොවී ය. පාලන අංශය යටත් වන්නේ උපකුලපතිවරයාගේ හෝ ලේඛකාධිකාරි තැනගේ නියෝගවලට පමණි. මා කියන තැන අංග සම්පූර්ණ ඇම්පිතියටරයක් සෑදීමට යන වියදම අල්ප ය. කළ යුතුව තිබුණේ කඳු බෑවුමේ වල් කපා හැර, පතුලේ මණ්ඩලාකාර පෙදෙසක් සිමෙන්තියෙන් වසා පිටුපස තාවකාලිකව පොල් අතු මඩුවක් තැනීම පමණි.

මේ අදහස උපකුලපතිවරයාට කීවොත් ඔහු එය අනුමත කරාවි ද? එකල උපකුලපති ධූරය දැරුවේ සර් නිකලස් ආටිගලය. ඔහු, අපේ ඉංග්‍රීසි කතා කරන ඉහළ පංතියේ වෙනත් අය මෙන්, කලාවිහීණයෙක් වූයේය. උපකුලපති වීමට පෙර ඔහු වෛද්‍ය පීඨයේ මහාචාර්යවරයෙකු වූ නමුත් අල්පශ්‍රැත වූයේය. නාට්‍යය, සාහිත්‍යය, සංගීතය ආදිය කෙරෙහි ඔහුගේ අල්පමාත්‍රයකවත් අභිලාෂයක් නොතිබුණි. වෛද්‍ය පොත් හැරෙන්ට අන් කිසිවක් ඔහු බැලුවේ දැයි මම නොදනිමි. 'මනමේ' යන නමින් යුත් නාට්‍යයක් තමාගේ ආචාර්ය මණ්ඩලයේ සිටින, සරච්චන්ද්‍ර යන නමින් යුත් කෙනෙකු විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලදුව රසිකයින්ගේ සිත් ගෙන ඇතැයි ඔහුට පළමු වරට දැනගන්ට ලැබුණේ, දිනපතා ඔහුගේ මේසය ඉදිරියෙහි වාඩි වී ඔහු සමඟ අනංමනං, ඕපාදූප දොඩමින් සිටින ආචාර්ය කණ්ඩායමගෙනි. 'මනමේ' යනු කුමක් දැයි කිසි කලෙක නාට්‍යයක් බලා නොතිබුණු ආටිගල මහතාට අවබෝධ කරගැනීම උගහට විය. ඔහුට අවබෝධ කරගන්ට වුවමනාවක් ද නොතිබුණි. එහෙත් ආචාර්යවරුන්ගේ පෙරැත්තය නිසා ඔහු මා කැඳවා, මා කර තිබිණැයි ඔහුට ආරංචි වී තිබෙන මේ අරුම පුදුම වැඩේ කුමක් දැයි විමසීය. එය එතරම් ආශ්චර්යයක් නොව නාට්‍යයක් නිෂ්පාදනය කිරීම පමණකැයි මා කියූ විට, 'එහෙනං මේ ගොල්ලෝ මේ හැටි වර්ණනා කරන්නෙ? කොහොම හරි මට බලන්නෙයි කියන්නෙ? විශ්ව විද්‍යාලය ඇතුළෙ ඒක පෙන්නන්න පුළුවන් ද? යි ඇසීය. විශ්ව විද්‍යාලය තුළ රඟහලක් නැති බැවින් අසවල් තැන සකස් කරවා දිය හැකි දැයි මම ඇසීමි. ඔහු වහා නිලධරයන් කැඳවා නොපමාව එළිමහන් රඟමඬලක් මා කියන තැන සාදා දිය යුතුයයි ඔවුන්ට නියෝග කෙළේය. නිලධාරිහු දෙකට තුනට නැවී, දුව ගොස් වල් කප්පවා, පොළොව තළවා, සිමෙන්තියෙන් වටකුරු රඟ බිමක් තනවා, මඩුවක් බන්දවා ඇම්පිතියටරය දෙතුන් දවසකින් නිමවා දුන්නාහු ය.

උපකුලපතිවරයා ද සමහර ආචාර්යවරුන් ද රොක්ෆෙලර් මූල්‍යායතනයේ ගිල්පැට්රික් මහතා ද ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් ද අවට ගම්වලින් පැමිණි ජනතාව ද හමුවෙහි එදා මනමේ නාටකයේ ප්‍රථම ආඥාපිත රංගය ඉදිරිපත් කරන ලදී. වරින් වර වල් බිහි වී කැලෑව විසින් ගිලගන්නා ලදුව, යළි කල එළි කොට ඉඳහිට පාවිච්චියට ගන්නා පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාලයේ එළිමහන් රඟමඬල විවෘත වූ දිනය ද එදා ය. 'මනමේ' බිහි වූයේ 1956 නොවැම්බර් මස 3 වෙනි දා ය. එය එළිමහන් රඟමඬලේ, සාම්ප්‍රදායික නාඩගම් රීතිය උල්ලංඝනය නොකර, අභීෂ්ට පරිසරයක රඟ දක්වන ලද්දේ 1958 පෙබරවාරි හෝ මාර්තු මස රාත්‍රියක ය.

(පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ කෘතියෙහි ''යළි පේරාදෙණියටඃ මනමේ නාට්‍යය බිහිවීම'', ප්‍රථම මුද්‍රණය, කොළඹ, දයාවංශ ජයකොඩි සමාගම, 1985, 193-212 පිටු)

මනමේ

මේ නිෂ්පාදනය ගැන වචනයක්

මනමේ කථාව ගම්බදව රඟ දක්වෙන කෝලම් හා කවි නාඩගම් යන රඟුම් වෙසෙස් දෙකට ආශ්‍රය වීම හේතුකොට ගෙන ප්‍රසිද්ධියට පැමිනුණු කථා වස්තුවකි. මේ කතාව නාට්‍ය රචනාව සඳහා උපුටා ගන්නා ලද්දේ චුල්ලධනුග්ගහ ජාතකයෙන් බව පෙනේ. ගම්බද කවි නාඩගම් නටන අවස්ථාවන්හි නිතරම මනමේ කථාව හා සඳකිඳුරු කතාව ද (එනම් ජාතකය) එක රෑට පෙන්වයි. මේ දෙක අතරින් සඳ කිඳුරු ජාතකය පතිව්‍රතයට නිදසුනක් වශයෙන් ද මනමේ කතාව පති ද්‍රෝහයට නිදසුනක් වශයෙන් ද සලකනු ලැබේ.

මනමේ කතාව නාඩගමක (සින්දු නාඩගමක) ස්වරූපය ගත් පළමු වතාව මේ ය. කෝලම් හා කවි නාඩගම්වල රංග සමයට සමාන වුව ද ඊට වඩා සංවිධානය කරන ලද්දා වූ ද විකාශනයට පැමිණුනා වූද රංග සමයකි, නාඩගමට ඇත්තේ. නාඩගම් සිංහලයට පිවිසුණේ දකුණු භාරතයේ පමණක් නොව යාපනයෙහි හා මඩකලපුවේ ද රඟ දක්වෙන තේරුකුත්තු නමින් හැඳින්වෙන නාටක විශේෂයෙන් යයි කිව හැකිය. එහෙත් භාරතයේ නොයෙක් පෙදෙස්වල රඟ දක්වන යක්ෂ ගාණ, භාගවත මේලා නාටක, යාත්‍රා ආදී ජන නාට්‍යයන් තුළ දක්නට ලැබෙන රංග සමය නාඩගමෙහි ද විද්‍යමාන වේ. සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි ද ඇත්තේ උගත් රචකයින් අතින් කිසියම් සංවිධානයකට පමුණුවන ලද එම රංග සමය යයි කිව හැකිය. එහෙයින් නාඩගම ද භාරතීය සංස්කෘතියෙන් අපට උරුම වී දේශීය ස්වරූපයකින් හැඩ ගැසුණු කලාවන්ගෙන් එකක් යයි කිව හැකිය.

පසුගිය ශත වර්ෂයේ අග හරියේදී ඇතැම් සංචාරක පාර්සි නාට්‍ය කණ්ඩායම් විසින් ලක්දිවට ගෙනෙන ලද සංගීත නාටක විශේෂයන් අනුව නාඩගම්වල මුහුණුවර වෙනස් කරන ලදී. මේ නාට්‍ය කණ්ඩායම් විසින් ගෙනෙන ලද උර්දු නාටක නියම පෙරදිග නාට්‍ය ධර්මයන් අනුව රචනා කරන ලද කෘති නොව භාරතයේ ජන නාට්‍යයන්ගේ ඇතැම් අංග බටහිර ස්වාභාවික නාට්‍යයේ ඇතැම් අංග හා කලවම් කරන ලද තැතක ප්‍රතිඵලයක් යයි සිතිය හැකිය.

පෙරදිග නාට්‍යයට මෙසේ 'වර්තමාන' ස්වරූපයක් ආරූඪ කරන්ට යෑමෙන් සිදුවූයේ ස්වාභාවික ගද්‍ය නාට්‍ය ගණයට හෝ සංගීත නාටක ගණයට හෝ අයත් නුවූ පෙරදිග කියා හෝ අපරදිග කියා හෝ හැඳින්විය නොහැකි සංකර නාට්‍ය විශේෂයක් බිහි වීමයි. මේ උර්දු නාටක අනුව නාඩගම් ද සකස් කරන්ට යෑම හේතු කොට ගෙන නාඩගම් සමය ද කෙලෙසුණේය. ස්වාභාවික නාට්‍යයේ සිරිතක් වන තිර ජවනිකා ආදිය පාවිච්චි කිරීම හේතු කොට ගෙන නාඩගම් පොතේ ගුරුන්නාන්සේ විසින් කෙරුණු කටයුතු අනවශ්‍ය විය. නළු නිළියන් ඔවුන්ටම නියම වූ ගමන් විශේෂයකින් කරළියට පිවිසීමේ සිරිත ද අත්හරින ලදී. එහෙත් නළු නිළියන්ගේ සංවාදය කෙරුණේ බෙහෙවින් ගායනයේ මාර්ගයෙනි. මෙහි වුව ද එක පිළිවෙළක් නොවීය. ඔවුහු සමහරවිට ගද්‍යයෙන් ද සමහරවිට ගීතයෙන් ද දෙබස් පැවැත්වූහ. කොටින්ම කියතොත් තූර්තිය නමින් සාමාන්‍ය ව්‍යවහාරයෙහි හඳුන්වනු ලැබූ මේ නාට්‍ය විශේෂයෙහි ස්ථිර නාට්‍ය ධර්මයක් නොවීය.

තූර්තිය කරා බොහෝ දෙනාගේ සිත් ඇදී ගියේ, එහි වූ සංගීතය නිසා යයි හැඟේ. තූර්තියෙහි, නාට්‍ය රසයට වඩා ඇත්තේ සංගීත රසය ය. අලුතෙන් ලියන නාඩගම්වලට පැරණි සින්දු රාග පාවිච්චි කිරීම හේතු කොට ගෙන මේ සින්දු රාග බොහෝ දෙනාට අප්‍රිය වී ගියේය යි සිතීමට ඉඩ තිබේ. එහෙත් තූර්තිය මාර්ගයෙන් මෙරටට පැමිණුනු කන්කලු හින්දුස්තානි රංග තාල ඇසූ විට බොහෝ දෙනා වශීකෘත වූහ. එහෙත් නාඩගම් සංගීතය තූර්ති සංගීතයට වඩා නාට්‍යෝචිත බව මේ නාඩගමෙන් වැටහේ යයි බලාපොරොත්තු වෙමු. නාඩගම් සම්ප්‍රදාය දියුණු වීමට නම් නාට්‍ය රචකයින් සමඟ සහයෝගයෙන් ක්‍රියා කිරීමට සංගීත රචකයන්ද පහළ විය යුතු බව පෙනේ. මේ නිෂ්පාදනයේ එක් පරමාර්ථයක් නම්

පැරණි නාඩගම් සින්දු රාගවල රසය විඳීමට වර්තමාන සංගීතාභිලාෂීන්ට අවස්ථාව සලසා දීම බව ද සඳහන් කළ යුතුය.

මේ නාටකය ඉදිරිපත් කරන්නේ අත්හදා බැලීමක් වශයෙනි. දේශීය යයි කිව හැකි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් සෙවීමට තැත් කරන්නාවූ මේ කාලයෙහි අපේ ඇස් යොමු විය යුත්තේ මෙතෙක් ගම්බද පෙදෙස්වලට සීමා වී තිබුණු නාට්‍යයන් දෙසට යයි හඟිමු. මෙතෙක් ස්වාභාවික සංවාද නාට්‍යයේ රසම පමණක් විඳීමට පුරුදු වූ අයට වුව ද අමුතු රංග සමයකට අයත් නාට්‍යයක රස විඳීමට අවස්ථාව මෙයින් පැමිණේ යයි අපි සිතමු.

(1956 නොවැම්බර් 03 වෙනි දා කොළඹ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවේ පැවැත්වූ මුල්ම මනමේ රඟුමේ රංග පත්‍රිකාවෙන් උපුටා ගන්නා ලදී)

MANAME

A note to the Production

MANAME KATHAWA or the Story of Maname has been made the basis of two types of village folk plays: the Kavi Nadagam entirely in verse, and Kolam, performed with masks. The story is an adaptation from the Culla Dhanuggaha Jataka. The version in the folk plays is briefly as follows:

The son of the king of Benares acquires the liberal arts at Thaksala, the great centre of learning. Being proficient in archery, he is given the title of Dhanudhdhara. The Master of Thaksala, greatly pleased with his pupil, gives him his daughter in marriage.

The Prince sets out with his wife to go back to Benares, and on the way they encounter forest dwelling men who make an attempt to capture them: The Prince overcomes the forest men, and finally engages in hand to hand combat with the Forest Chief, after first giving his sword to his wife. He succeeds in knocking down the Forest Chief, and sitting on his chest, bids his wife bring him the sword so that he could cut off the forester's head.

In the meantime, however, she has conceived a passion for the Forest Chief and places the hilt of the sword in the foresters hand and the sheath on her husband's. The forester kills the Prince and takes the woman with him. As they journey together, she confesses her love to him. The forester begins to fear that if she killed her husband for his sake, she will probably treat him in a similar manner when she *sees* another man. So he decided to get rid of her. On their way they have to cross a stream. The forester tells the woman that he will first wade across with her ornaments, and come back for her after leaving them in a safe place. After reaching the other bank, he abandons her and goes back to his own abode. The woman dies of grief and repentance in the forest.

The present production is an attempt to make use of this popular story for another traditional dramatic form known as the Nadagama, which is operatic throughout and which has a definite convention and style of its own and which, though rooted in the basic conventions of the Kavi Nadagama and Kolam, is yet too sophisticated to be called a folk form.

The nearest ancestor of the Sinhalese Nadagama is probably the Tamil Terukkuttu or 'street play' which is popularly performed not only in South India but in Jaffna and Batticaloa as well. However, the Nadagama has a style which is common to folk plays in many parts of India such as the Yaksha Gana of South Karnataka, the Bhagavata Mela Nataka of Tamilnadu or the Yatra of Bengal. In the classical Sanskrit Drama, too, one sees essentially the same conventions of these talk plays but brought under a certain measure of artistic control. The Nadagama therefore, represents a genuine tradition, belonging to common dramatic heritage of India and Ceylon. Towards the end of the last century, the Nadagama was adapted to conform to the model of certain musical plays introduced to Ceylon by Parsee theatrical companies. The Parsee-Urdu theatre, which later influenced the Marathi theatre as well, arose more as the result of an attempt

to mix certain elements of the folk play with some of the practices of the Western theatre, than as a genuine development of an indigenous tradition. In other words, it is an attempt to modernize the folk play. In this process, some of the essential conventions of the folk play which gave it its distinct form, came to he sacrificed.

Under the influence of the Indian plays, the Nadagama was modified into what later came to be known as the 'Nurtiya' a form conspicuously lacking in dramatic interest. With the introduction of scenery and drop curtains, the function of the Pote Gurunnanse became redundant and the characters dropped their stylized mode of entry. Prose dialogue and songs were mixed up at random, so that the plays became a strange hotch-potch of the naturalism of the dialogue play and the stylized convention of the Nadagama.

One reason why the Nadagama was quickly superseded by the Nurthiya was that there were no composers of new Music to collaborate with playwrights, so that the playwrights had no alternative but to use the old tunes over and over again. The Nurtiyas introduced a fresh body of light and attractive melodies from North India, which were soon on everybody's lips. The interest of the Nurthiya therefore, lay, largely in its music. But the melodies of the Nadagama though simpler in structure, are more interesting from a dramatic point of view. The musical interest of the Nurtiya overshadowed its dramatic interest so that a Nurtiya was judged good or bad depending on the quality of its music.

The aim of this experiment is both to explore potentialities a traditional form may posses, in the search of an indigenous tradition in drama, as well as to bring to light another type of play which may be enjoyed on its own merits. It is also hoped that, in the process, a body of music which could lay more claims to being national than the music of Nurtiyas, would also be preserved and enjoyed by people of today.

Extracted from the programme note of the inaugural Maname performance held at Lionel Wendt Theatre in Colombo on 3rd November 1956.

මනමේ විසි පස් වන වසර ජයන්තිය

1956 නොවැම්බර් මස 3 වෙනිදා එළි දුටු "මනමේ නාටකය" අවුරුදු විසිපහක් මුළුල්ලේ ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ රස වින්දනයට භාජනය වී ඇති සැටිත් අද දින පවා ඔවුන් ඊට ආදරය දක්වන සැටිත් සලකන විට මා බෙහෙවින් තෘප්තිමත් වන බව කිවමනා නොවේ. එපමණක් නොව මනමේ නාටකයෙන් උදා වූ යුගය නිර්මාණය හා රස වින්දනය යන කාර්‍ය්‍ය දෙකම අතින් කෙතරම් සාරවත් වී දැයි පසක් වන විට අභිමතාර්ථ සිද්ධියෙන් හටගන්නා ප්‍රීතිය මා තුළ ඇති වීම පුදුමයට කාරණයක් නොවේ.

අද දවසේ දිනපතා කොළඹ රඟහල් කීපයක ද දිවයින පුරා නගර සාලා හා පාසැල් සාලා ගණනාවක ද නාට්‍ය රඟ දක්වන අයුරුත් ඒවා වෙතට මිනිසුන් ගලා යන අයුරුත් දකින රසිකයාට 1956 ට පෙර තුබූ තත්ත්වය වටහා ගැනීම උගහට වනු ඇත. එකල කෙනෙකු සිංහල නාට්‍යයකට ටිකට් පතක් මිල දී ගත්තේ දානමය පුණ්‍ය ක්‍රියාවක් කරන චේතනාවෙන් ය. එදවස නාට්‍ය රඟ දක්වනු ලැබුයේ ගොඩනැගිලි අරමුදලකට හෝ වෙනයම් සුභසාධන සංවිධානයකට ආධාර පිණිසය. ටිකට් විකිණිය යුත්තේ නාට්‍යයේ ගුණ කියා නොව එබඳු පුණ්‍යක්‍රියාවක මහිමය වර්ණනා කොටය.

මා පළමුවෙන් නාට්‍ය කටයුතුවලට සහභාගි වූයේ මොලියර්, චෙකෝව්, ගොගොල් ආදි බටහිර නාට්‍ය රචකයන්ගේ කෘතිවල සිංහල අනුවර්තන රංග භූමිය මත නංවා ප්‍රේක්ෂකයන් බලයෙන් රංග සාලාවට ගෙන්වා ඔවුන් ප්‍රීණනය කිරීමේ කාර්යයෙහි කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයට සම්බන්ධ වූ ස්වල්ප දෙනෙකු යෙදී සිටි අවධියක ය. එකල අපේ විශ්වාසය වූයේ සිංහලයන්ට උරුම වූ පාරම්පරික නාට්‍ය කලාවක් නැත. එබන්දක් ඇති කළ හැක්කේ විශ්ව සාහිත්‍යයෙහි ශ්‍රේෂ්ඨ කෘති ලෙස සැලකෙන නාට්‍ය ලංකාවේ සමාජයට ගැළපෙන අයුරින් හැඩ ගස්වා කාලයක් මුළුල්ලේ ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවෙහි තැබීමෙනැයි කියා ය. ටවර් හෝල් නාට්‍ය හා ජයමාන්න නාට්‍ය අපට පෙනුණේ බුද්ධිමත් සිංහල ප්‍රේක්ෂකයාගේ රුචිකත්වයට නිග්‍රහ කරන කෘති ලෙසත් අපට ආවේණික වු සම්ප්‍රදායකට අයත් නාට්‍ය නොවන ලෙසත් ය. අපේ අනුවර්තන අතර බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වූයේ ගොගොල්ගේ නාට්‍යයක අනුවර්තනයක් වූ "කපුවා කපෝති" ය. ඒ දවස මේ නාට්‍යය හැට පස් වරක් රඟ දක්වන්නට හැකි වීම අපට පෙනුණේ මහත් ජයග්‍රහණයක් ලෙසය.

එහෙත් අනුවර්තනවල මාර්ගයෙන් රංග සාලාවලට වැද්දගත හැකි වූයේ නාගරික මැද පංතියේ අය පමණක් බව කල් යාමේදී අපට පෙනුණි. නාට්‍ය කලාව කෙරෙහි එවැන්නන් දැක්වූ ඇල්ම ඔවුන් තුළට කෙතරම් ගැඹුරට කාවැදී ඇද්ද කියාත් අපට සැකයක් ඇති විය. ගැමි නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි ක්‍රමවත් පර්යේෂණයක් කිරීමට මා බටුයේ එකල ය. මේ පර්යේෂණය කරගෙන යද්දී ග්‍රාම්‍ය ස්වරූපයෙන් වුව ද කිසියම් විශේෂ රංග ශෛලියකින් යුත් නාට්‍ය කලාවක් අපට උරුම වී ඇති බව මට පෙනුණි. ඒ රංග ශෛලිය ගුරු කොටගෙන නාට්‍යයක් නිපදවිය හැකි නම් ගැඹුරු වූත් ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ ස්වජාතීය උපවිඥානය තුළට කිඳා බසින්නා වූත් වින්දනයක් ඔවුන්ට දෙන හැකියයි මට සිතිණි.

මා "මනමේ නාටකය" රචනා කරන්නට පටන් ගත්තේ මේ අධ්‍යාශය මුදුන්පත් කර ගැනීමේ අටියෙන් ය.

මගේ පර්යේෂණ කටයුතුවලදී මට ඒත්තු ගිය තවත් කරුණක් විය. එනම් සිංහල ගැමි නාටක වෙසෙස් අතර අංග සම්පූර්ණ වූ රංග ශෛලියක් තිබුණේ නාඩගමට බව ය. එබැවින් නාඩගම් ශෛලිය ගුරු කොටගෙන යම් නිර්මාණයක් කළ හැකි නම් එය වර්තමාන විදග්ධ ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ වින්දනයට පාත්‍ර විය හැකි බව මම තීරණය කෙළෙමි.

මනමේ කතාව (ධනුද්ධර ජාතකය) ඇසුරින් රචිත ගැමි නාටක වෙසෙස් දෙකක් තිබුණි. එනම් මනමේ කෝලම හා මනමේ කවි නාඩගම යන මේ දෙකය. එතෙක් කල් මනමේ කතාව සින්දු නාඩගමක් සඳහා ඇසුරු කොට නොගන්නා ලද්දේ කවර හෙයින් දැයි නොදනිමි. දීර්ඝ සවිස්තර කථා

තම රචනා සඳහා උපයෝගී කොටගත් නාඩගම්කරුවන් මනමේ කතාව කෙටි වැඩියි කියා හෝ සරල වැඩියි කියා හෝ බැහැර කළාහුදැයි නොදනිමි. එහෙත් මට පෙනුණේ මගේ අභිප්‍රායාර්ථයට මනමේ කතාවේ උචිතත්වය රඳා පැවතුණේ එහි සරල බව උඩ යයි කියා ය. ඒ කතාව තුළ මනා නාට්‍ය වස්තුවක් ගැබ් වී තිබෙනු මම දිටිමි.

සිංහල ගැමි නාට්‍ය පිළිබඳ පර්යේෂණ කරද්දී පාරම්පරික ශෛලියෙන් රඟ දක්වූ නාඩගමක් දැකීමට මට අවස්ථාව නොලැබුණි. එහෙත් මුද්‍රිත නාඩගම් ගණනාවක පිටපත් මම කියවීමි. ඒවායේ භාෂා ශෛලිය ද ධාරණය කෙළෙමි.

එක් කලෙක නාඩගම් නිෂ්පාදය කරමින් සිට එම කලාව අභාවයට ගිය පසු රූකඩ නැටවීමෙහි නියුක්තව හුන් චාල්ස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාසේ මට ඒ දවස්වල හමුවීම මගේ භාග්‍යයක් කොට සලකමි. මා මනමේ නාටකයේ පිටපත රචනා කළෙත් එය නිෂ්පාදනය කෙළෙත් ඔහු සමීපයෙහි තබාගෙන ඒ ඒ තැන්වලට වුවමනා කරන රාග ඔහුගෙන් ලබාගෙන පාරම්පරික රංග ශෛලිය පිළිබඳ ඔහුගේ උපදෙස් ගෙන ය. මෙකල ප්‍රේක්ෂක රුචියට නොගැළපෙතියි මා සිතූ යම් යම් රංග චාරිත්‍ර අත් හැරීමටත් වෙනත් ඒවා සංශෝධනය කිරීමටත් ඔහු කිසි විටෙක විරුද්ධ නොවීම මගේ කාර්යයට මහත් රුකුලක් විය. චීනයේ බෙයිජිං ඔපෙරාව, ජපානයේ කබුකි හා නෝ වැනි පෙරදිග පාරම්පරික නාට්‍ය ද ජාත්‍රා, තෙරුක්කුත්තු, භවායි වැනි භාරතීය ගැමි නාට්‍ය වෙසෙස් ද දැක අධ්‍යයනය කිරීමේ අවස්ථාව නිසා ලැබුණු ආදර්ශය ද අතිශයෙන් ප්‍රයෝජනවත් විය.

එක් කරුණක් පමණක් මගේ කණගාටුවට හේතු වේ. එනම් මා විසින් රචනා කරන ලද නාඩගම් දෙක හැරුණු විට අන් එකකුදු අපේ පාරම්පරික නාට්‍ය දායාදය පෝෂණය කිරීමට සමත් නොවීමය. සිංහබාහු නාටකයෙන් පසු මා නාඩගම් ශෛලියෙන් කෘතියක් රචනා නොකළේ මා නාඩගමට පිටු පෑ නිසා නොව හැම තේමාවකට ම නාඩගමේ ආකෘතිය උචිත නොවන බැවිනි. මා අනතුරුව ලියූ හැම නාට්‍යයකටම අමුතු ආකෘතියක් යොදාගෙන ඇති සැටියෙනුත් ''සිංහබාහු'' සඳහා එම නාඩගමේ ශෛලිය වෙනස් කොට ඇති සැටියෙනුත් මේ බව තහවුරු වනු ඇත.

(1981 වර්ෂයේ මනමේ රංගගත කෙරුණු අවස්ථාවේදී නිකුත් කළ රංග පත්‍රිකාවෙනි.)

Sinhala Theatre

The Search for a Native Idiom

The Sinhala-language urban theatre of Sri Lanka came into being as *a* result of the impact with what is called, in India, the Parsee theatre. This was a kind of musical produced by the Parsees of Bombay in order to provide entertainment for the cosmopolitan audiences of that city, and did not pretend to be high drama or literature.

Perhaps the style that the Parsees adopted was based on that of "Indar Sabha", the musical that revolutionised the culture of Lucknow, written by the poet Mian Imanat at the instance of that famous royal patron of the arts, Wajid Ali Shah, the last ruler of the Kingdom of Avadh, who came to the throne in 1847.

But unlike "Indar Sabha", the Parsee theatre was entirely a commercial venture, the aim of the producers being merely to please their audiences, and at times it came close to vaudeville.

It was a hotch potch of elements like song, dance, and romance, which could hardly claim to be integrated into an artistic whole.

Its greatest flaw was that it neither followed the stylized conventions of the oriental theatre nor the naturalistic conventions of the western theatre, and, as such, was looked down upon by critics as a hybrid theatre form resulting from the unhappy blending of two cultures.

The Parsee theatre troupes travelled all over India in the last decades of the nineteenth century, and the early part of the twentieth century, and their pernicious influence was visible, until recent times, in the Maharashtrian theatre, the Telegu theatre of Andra Pradesh, and even in the Tamil theatre.

It is only in the last quarter century that India was able to discover what its genuine theatre tradition is, and much creative work of an unique quality has resulted from this discovery.

These travelling theatre troupes visited Sri Lanka as well, and mention is made of a troupe, the Elphinstone Theatre Company under the leadership of Baliwallah, as having staged their plays in Colombo in the eighties and as having taken the city by storm.

What captured Sinhalese audiences were the lively Hindustani melodies, the colourful costumes, and the magic of realistic sets under kerosene oil footlights, revealing to them, when the curtain went up, a veritable fairyland such as they had never dreamed could have been created by human ingenuity.

With their urbanized tastes they would have, by that time, been palled by the Nadagama with its long-drawn-out chanting, its slow-moving plots, its bare stage and its all-night performances which would have suited better the leisurely life of the village than the busy routine of Colombo.

Being quick to imitate new fashions, the Sinhalese picked up the melodies and used them in plays that followed the style of the Parsee musicals, and thus came into being the Sinhala theatrical form that came to be known as the Tower Hall drama.

It is unfortunate that this form of theatre, imported from India, and rejected by the Indian intelligentsia as not representing a genuine indigenous tradition, should have enjoyed such an exalted position in our culture for at least half a century, and should have even been mistaken for a national genre.

The reason for this lies, I think, in the fact that the audience that patronized these plays were largely the working class and a certain section of the lower middle class resident in Central Colombo who had no literary education and whose demands in the theatre were, therefore, not very exacting.

They enjoyed the plays for the spectacle that they provided and for the beautiful melodies of the songs, and there was nothing in them to disturb their faith in the sanctity of the social order, seeing that it came down in unbroken continuity from the kings of ancient times to the gods of the present day.

As the urban middle class expanded, however, and a bilingually educated stratum was added to it, the audiences who patronized the Tower Hall theatre diminished in numbers.

In the early thirties the Tower Hall theatre itself became a cinema hall, and the original actors of the Tower Hall plays occasionally staged a performance in another hall.

The audiences who patronized the Tower Hall plays now had films for their enjoyment, and they felt that the cinema could do more convincingly the very things that the Tower Hall plays tried to do.

The educated upper stratum of the middle class, whose tastes had become more sophisticated, and who had a better awareness of what a dramatic experience ought to be, left the theatre.

For a time, the thirst for drama (or theatre) of the bilingual middle classes was quenched by the Jayamanna plays which, if they did not have drama, had, at least melodrama, both of which were lacking in the Tower Hall plays.

Then came a period of adaptations of plays from the repertoire of the western theatre. Several plays of Moliere were adapted into Sinhala, that is, they were translated and localised, but the high water mark of this period was the play *Kapuva Kapothi* which was adapted from Gogol's *Marriage*.

Kapuva Kapoti was launched as the beginning of a movement to revive Sinhala theatre on the premise that, since there was, apparently, no indigenous tradition of drama in Sri Lanka the way to engender a taste for this genre and to create the right atmosphere for the emergence of the original dramatist would be to put before audiences for a time Sinhala translations or adaptations of typical works by Western dramatists.

Kapuva Kapoti was a great success, in the sense that it was enjoyed by audiences in Colombo and the provinces, but it remained an isolated phenomenon. Several adaptations of the works of well known western playwrights followed in the years after *Kapuva Kapoti,* but what was expected did not take place. The premises on which these expectations were based had, therefore, to be examined.

Subsequent research threw doubt on the proposition that there was no indigenous dramatic tradition in this country. In the several varieties of folk drama that existed in the villages and were languishing for want of patronage by the literati, there was a style common to all of them, an idiom that was special to them.

Embedded in them, although in an unorganized form, was a style that was common to all varieties of drama in the Orient, from the primitive Sokari to the highly sophisticated Noh and Beijing opera.

This was the concept of oriental drama (or, more accurately, oriental theatre) which differed from the concept of theatre in the West. Broadly the difference may be called the difference between stylized theatre and naturalistic theatre.

To call these two styles oriental and western also needs qualification. The Greek theatre, for example, is a stylized theatre. And the Sanskrit theatre was a mixture of both styles, as recognized by Bharata.

One should say, therefore, that stylization is the theatrical mode par excellence, and that, in the West, the gap between the two styles widened in the course of time, for good or for bad.

In the United States, professors of drama in the universities were looking for ways and means of giving audiences at a theatre an experience they would not get in a cinema hall, because the problem was to get people to come to the theatre.

There, too, I saw much experimental theatre, the aim of which was to give audiences a taste of "total theatre" that would call to its aid all the ancillary theatrical arts like dance and music, and to give them the experience of close contact with living actors which was not possible through what is called the "illusionist theatre".

With this end in view old concepts of theatrical architecture were being revised, and attempts were made to get away from the proscenium theatre. The general trend in the thinking of the time was that the naturalistic mode, or the theatre of illusion, was a mistake (for different reasons than those of Brecht, of course), and that the proper mode for the theatre to realize its full potential and to give audiences an unique experience, was the stylized theatre, or the poetic theatre, if you like to call it that, or total theatre.

Here audiences would participate in what is taking place on the stage, they would not be passive recipients of certain stimuli; they would see on the stage actors assuming various roles and showing events that took place in the past, and not be watching something taking place as

in the present; and the stage will be a stage and not a fixed location, and the actors will conjure up places and properties by means of symbols, as when children are at play. In fact, they would be using conventions similar to those that Shakespeare caricatured in Pyramus and Thisby.

After returning from my travels at the end of 1955 I began working on Maname with my ideas clarified and with the confidence I had gained by seeing these experiments, and also Kabuki, Noh, and the Beijing opera. *Maname* met with the success that *Kapuva Kapoti* did not have, and it fulfilled my expectations. While *Kapuwa Kupoli* was enjoyed mostly by middle class audiences of Colombo and the provinces, *Maname* appealed to a wide spectrum of audiences ranging from those belonging to Colombo Seven, who were attracted by the novelty of its form, and those in remote villages who responded more naturally to its language and its music.

I intended *Maname* originally, to be an experiment in form, but the fact that it has survived for thirty years, when the form is no more a novelty must have some explanation other than this external attraction.

But the question I like to ask is, has it not also become an isolated event in theatre history? Though one or two enthusiasts took up the form. their work did not survive.

It is true that *Muname* brought people to a theatre that was practically deserted at the time, and that people got used to the theatre-going habit.

At this moment, while I write, several plays are being staged simultaneously in a number of theatres in Colombo and the suburbs. Theatre has become the most active and the most flourishing of art forms today. But do people go to see plays in order to enjoy drama any more?

In the total response to *Maname* thirty years ago there was an element of pride in our cultural heritage, and 1 expected that "Maname" would be followed by several plays in the same style, and that, before long, we would possess a body of plays that would reflect our national genius, like the Kabuki and the Noh of the Japanese or the Beijing opera of the Chinese.

But social pressures began to bear on playwrights, and the demand for the theatre to have immediate relevance to the day-to-day problems that people were facing, became strong.

And since stylized drama could not deal with such problems overtly, the theatre has gone back to the naturalistic mode, and is, today, largely a theatre of protest, critical of the establishment. In times of crisis such as the present, when the higher purposes of art may seem remote, it is natural that a power medium that can influence the thinking of large numbers, should be pressed into such a service.

(Ceylon Daily News, Tuesday February 4th – 1986, Independence Day Supplement)

මනමේ නාටකය

මා විසින් ''මනමේ'' නාටකය රචනා කරන ලද්දේ ලාංකික රසිකයන්ගේ රස වින්දනයට උචිත ස්වරූපයක් දරන නාට්‍යයක ස්වරූපය කුමක් විය යුතු දැයි සොයා ගැනීම සඳහා දරන ලද පර්යේෂණයක අවසාන ප්‍රතිඵලය වශයෙනි.

මගෙන්ම මා අසන ලද ප්‍රශ්නය නම් මෙසා ආදි කාලයක පටන් අපට දායාද කොට ඇති ගද්‍ය පද්‍ය සාහිත්‍යයක් හිමි වූ සිංහලයන්ට නාට්‍ය කලාවක් නොමැත්තේ කවර හෙයින් ද යන්නයි. මෙය විය නොහැක්කක් යයි මට සිතුණි. ලිඛිත සාහිත්‍යයෙහි නාට්‍ය විද්‍යමාන නොවන නමුත් මුඛ පරම්පරාගතව පවතින ගැමි සාහිත්‍යයෙහි නාට්‍ය කලාවක් නැතැයි අප විසින් නිගමනය කිරීම යුක්ති සහගත දැයි මා තුළ කුකුසක් උපන. අංග සම්පූර්ණ සම්භාව්‍ය නාට්‍ය කලාවක් ගැමි ජනතාව අතර විද්‍යමාන නොවන නමුත් මා ගම්බද පෙදෙස්වලට ගොස් පර්යේෂණ පැවැත්වීමේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් නාට්‍යෝචිත සංවාද නාට්‍යෝචිත රංගන ආදි ලක්ෂණවලින් යුත් නාට්‍ය වෙසෙසක් ගම්බද ජනතාවට හිමි වූ බව මට ප්‍රත්‍යක්ෂ විය.

එහෙත් අංග සම්පූර්ණ නාට්‍ය කලාවක් ගම්බද ජනතාව අතර නොතිබුණු බව මට පෙනුණි. නොයෙක් නාට්‍යාංග - එනම් චතුර සංවාදය ආදිය ඔවුන් අතර ප්‍රචලිත වූ බව මම දුටිමි. නාට්‍ය සන්දර්භය කවර ආකාරයකින් සකස් විය යුතු ද කියා ඔවුන් අතර දැනුමක් නුවූ බව හෙළි විය. කෙසේ වෙතත් අංග සම්පූර්ණ නාට්‍යයක් ඇතැම් ප්‍රදේශවල රඟ දක්වනු මම දුටිමි. එකක් නම් අරණායක නම් ගමෙහි ජනතාව විසින් මනා කොට සකස් කරන ලද ''මනමේ'' නාට්‍යය ය.

''මනමේ නාට්‍යය'' අරණායක පෙදෙසේ ජනතාව අතර ප්‍රසිද්ධ වූයේ කෙසේ දැයි මම නොදනිමි. එහෙත් එම කථාව ආශ්‍රයෙන් නිර්මාණය කරන ලද නාට්‍යයක් දක්ෂිණ ප්‍රදේශයෙහි කිසියම් ගමක ප්‍රචලිත වූ බව අසා මම එය බලන්ට ගියෙමි. මේ නාට්‍යය නම් අංග සම්පූර්ණ කෘතියක් බව මම ඊට අනතුරුව ප්‍රත්‍යක්ෂ කෙළෙමි. එය සකස් කර තිබුණේ එම කතාවම ආශ්‍රයෙන් එහි එන බිසව කෙරෙහි මහත් අප්‍රසාදයක් ප්‍රේක්ෂකයන් අතර හටගන්නා අයුරිනි. එම කතාවෙහි දක්වන ලද මනමේ කුමරියගේ චරිතය පති ද්‍රෝහී චපල ස්ත්‍රියකගේ චරිතය වශයෙන් නිරූපණය කොට තිබුණි. ඇයගේ චරිතය මා විසින් ඒ දවස්වල ලියන්ට යෙදුණු ''සිංහල ගැමි නාටකය'' නම් පොතෙහි සවිස්තර වශයෙන් නිරූපණය කොට තිබූ බව මෙහිදී සඳහන් කළ මනාය.

මේවායින් පසුව මා ලැබූ අත්දැකීම් ආශ්‍රයෙන් මා විසින් ''මනමේ නාටකය'' රචනා කොට පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් යොදා නළු නිළියන් පුහුණු කොට රඟ දක්වන ලදී.

ගැමි ජනතාව අතර ප්‍රකට වූ මනමේ කථාව මා නාට්‍යයක ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කළේ එම බිසව චපල ස්ත්‍රියක ලෙස නිරූපණය කිරීමේ අදහසකින් නොවේ. කථාව පළමු වර මා ඇසූ අවස්ථාවෙහි කුමාරිකාව ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ අනුකම්පාවට පාත්‍ර වෙතැයි මට සිතිණි. පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාලයේ එළිමහන් රංග භූමියෙහි එය ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් හා ඇතැම් ආචාර්යවරුන් ඉදිරියෙහි රඟපාන අවස්ථාවෙහි ඔවුන් බිසව කෙරෙහි අනුකම්පා සහගත දෘෂ්ටියකින් බලන බවක් පෙනිණි. ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන්ගේ ප්‍රතිචාරය කුමක් වේ දැයි මම නොදැන හුන්නෙමි. එහෙත් ඔවුන් කිසියම් ලෙසකින් නාට්‍යයෙන් කම්පා වුණු බව මම දුටිමි. එසේ වූයේ නාට්‍යයට ආශ්‍රය වූ කථාව නිසා ද එහි සංගීතය නිසා ද යනාදී තතු පිළිබඳව මම නොදනිමි.

ඔවුන් හැම දෙනාම කුල්මත් වී මුල සිට අග දක්වා මහත් කුතුහලයකින් එම නාට්‍යය නැරඹූ බව මට පෙනිණි. එහෙත් කොළඹ (බොරැල්ලේ) පිහිටි රංග ශාලාවෙහි ඇතැම් ප්‍රේක්ෂකයන් මනමේ කුමරිය වෙත මහත් ක්‍රෝධයෙන් රඟහලේ දී ම ඇයට බැණ වදින්ට වූ බව කිව යුතු ය. ඔවුන් මා විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද නාට්‍යය දෙස බැලුවේ වෙනත් ආකල්පයකින් බව කිව යුතු ය. ඔවුන් ඇය කෙරෙහි බෙහෙවින්

උරණ වී ඇයට විරුද්ධව කෑ ගැසූ බව කිව යුතු ය. ඔවුන් දකින්ට ඇත්තේ ඇය චපල ස්ත්‍රියක ලෙස ය. ඇය තම සැමියාට ළැදි නොවී වැදි රජ්ජුරුවන් කෙරෙහි පිළිබඳ සිතක් ඇති කරගත් ස්ත්‍රියක ලෙස ය ඔවුන් දුටුවේ. තම සැමියා මිය යාම අනපේක්ෂිතව සිදු වූවක් ලෙස ඔවුන්ට නොපෙනුණි. එය අහම්බෙන් සිදුවූවක් නිසා බිසව කෙරෙහි අනුකම්පාවක් ඔවුන් දක්වූයේ නැත. සමහර ප්‍රේක්ෂකයෝ බිසවට බැණ වදිමින් ඇයට අපහාස කළෝ ය.

එහෙත් මගේ අදහස වූයේ බිසව අහිංසක ස්ත්‍රියක ලෙස නිරූපණය කිරීම ය. සිදු වූ දෙයින් ඇය තිගැස්සුණා ය. අන්දුන්කුන්දුන් වූවා ය. ඒ අවස්ථාවෙහි ඇයට පිහිටවීමට සිටියේ වැදි රජු පමණි. එබැවින් ඇය ඔහුට සමීප වූවා ය. තමා අනාථ වූ බැවින් අන්දුන්කුන්දුන් වී වැදි රජු වෙත තම සහාය දක්වූවා ය.

මුළු නාට්‍යයෙන් ම කියැවෙන්නේ මනුෂ්‍යයාට අනපේක්ෂිතව සිදු විය හැකි අභාග්‍ය ගැන ය. මනුෂ්‍ය ජීවිතයෙහි මෙබඳු අනපේක්ෂිත අභාග්‍ය සිදු විය හැකි හෙයින් මනුෂ්‍ය ඉරණම වෙත ප්‍රේක්ෂකයා කම්පා වෙනු ඇතැයි මම සිතුවෙමි.

මනුෂ්‍ය ලෝකයෙහි මෙවැනි අභාග්‍ය ඉරණමක් කෙනෙකුට අත් විය හැකි බව දක්වීමය මගේ අදහස වූයේ. එනම් ජීවිතයෙහි අනිත්‍යය මෙනෙහි කිරීමට ප්‍රේක්ෂකයාට තුඩු දීමය.

(මනමේ නාට්‍යය පොතෙහි පස්වැනි මුද්‍රණය උදෙසා 1995 ලියන ලද
ප්‍රස්තාවනාවෙන් උපුටා ගන්නා ලදී)

Extracted from Ediriweera Sarachchandra's 'MANAME' programme note
(15th October 1988 – Commonwealth Theatre, London W8,
23rd October 1988 – Mermaid Theatre, London EC4)

Maname in London

Producer's Message

I am happy that, even after thirty two years, I was able to bring my play to London and show it to audiences here, particularly to those who received it enthusiastically in the early days when it was first shown in Sri Lanka and who had been dreaming of it nostalgically in their exile in this country.

In the last five years there were many proposals to bring the play to London, but these had to be given up because it was not a financially viable proposition. This time it was made possible due to the courage and attachment to the play on the part of Namel and Malini Weeramuni and H.H. and Lanka Bandara and the Committee of the Sri Lanka Arts Forum, generously supported by Namel de Silva & Co. (Solicitors) and Air Lanka. London residents ought to be grateful to them for finally taking the step and giving them the opportunity they had been longing for, in all these years, to see the play again.

What audiences who have seen the play back home will see here may not be quite the 'Maname' they knew and expected to see here. "Maname' has been shown almost two thousand times under varying circumstances and I have had to produce it over and over again during this period with different casts. I am sure there are many here who have seen it with the original cast consisting of Ben Sirimanne, Edmund Wijesinghe, Trelicia Gunawardhane and Shyaman Jayasinghe whom they will miss in this production. Let this performance he a tribute to these four due to whose virtuoso acting, largely, the play became a success. Let us remember with sadness and respect. Sirimanne and Wijesinghe who are no more among the living. Those who saw the play in the early days will probably feel that 'Maname' is not 'Maname' without these four players. This is the finest tribute we can pay to them.

To be able to put on my play at the Mermaid Theatre, London, is to me a landmark in my career as a dramatist. The Mermaid Theatre was constructed at a time, if I remember right, when there was new thinking going on about the specific function of theatre as an art form and particularly, how the theatrical experience differed from the experience provided by a closely-related art form like the cinema. Hence the stage and the auditorium were designed with a view to facilitating a closer rapport between actors and audience. This kind of stage is ideally suited to the style of my plays which should actually be performed on an open stage, preferably circular or semi-circular, with the audience seated round in a half-circle. Strange as it may seem, I seldom get an opportunity in Sri Lanka to escape the encumbrance of a proscenium, and it almost seems as if I have to come all the way to London to perform my play in the correct circumstances!

තෙවන කොටස
Part III

'මනමේ'

සමාරම්භක රඟුමට හා මුල් නිෂ්පාදනයට
දායකවූවන්ගේ ආවර්ජනා

MANAME

Reminiscences of the Original Maname Cast and Assistants to the Production

පටුන

Contents

මනමේ: සමාරම්භක රඟුමට හා මුල් නිෂ්පාදනයට දායකවූවන්ගේ ආවර්ජනා

Maname: Reminiscences of the Original Maname Cast and Contributors

'පෙර ඇඳුරු පෑ පිළිවෙළ'

චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ

මම ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ අවුරුදු දොළහක් පමණ කාලයක් මුළුල්ලේ ඇසුරු කළෙමි. මට ඔහු පළමුවෙන් දැන ගන්නට ලැබුණේ රූකඩ ශිල්පියෙකු වශයෙනි. මා හා වෙනත් කීප දෙනෙකු විසින් පිහිටුවන ලද 'ජනකලා සංගමය' නමැති සංවිධානයක් මගින් කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයේ ජෝර්ජ් රාජ ශාලාවේ රූකඩ නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කිරීමට තීරණය කරන ලදි. අම්බලන්ගොඩ ජී. ලච්නේරිස් මහතා විසින් මෙහෙයවන ලද ඒ රූකඩ නාට්‍ය කණ්ඩායමේ ප්‍රධාන රූකඩ ශිල්පියා වශයෙන් ද මද්දල වාදකයා වශයෙන් ද කටයුතු කළේ ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ ය.

නාඩගම් කලාව සම්බන්ධයෙන් ඔහුගේ ප්‍රත්‍යක්ෂ දැනුම හා දක්ෂතාව ගැන මා දැනගත්තේ මීට පසුවය. නාඩගම් සිංදු ගුවන් විදුලියෙන් ගායනා කිරීම පිණිස තමාට අවස්ථාවක් ලබාදෙන්න යැයි ඔහු මගෙන් ඉල්ලුවේ ය. බොහෝ කාලයක් මුළුල්ලේ සිංහල සංගීතය පිළිබඳ පර්යේෂණ පවත්වාගෙන ගිය මට ගුරුන්නාන්සේ ගැයූ සිංදු අසා ලොමු දැහැගැන්ම ඇති විය. ලක්දිව නොයෙක් පළාත්වල නොයෙක් තරාතිරම්වලට අයිති ගායකයන් විසින් ගයන ලද ගැමි ගීතවලට මා කන් දී තිබුණු නමුත් ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ තරම් ස්වරානුකූලව ගායනා කරන එක්කෙනෙකුවත් මට එතෙක් කල් හමු වී නොතිබුණි. සිංහල ගැමියන්ට පැහැදිලි ස්වරයෙන් ගායනා කළ නො හැකි යැයි තීරණය කර සිටි මට මෙය චමත්කාරජනක අනාවරණයක් විය. අනතුරුව ගත වූ අවුරුදු පහක් පමණ කාලයක් මුළුල්ලේ ඔහුගේ මුවින් පිට වූ අපූරු ගීත එම තූර්ය භාණ්ඩවල මාර්ග යෙන් පැහැදිලි ස්වර මාලාවලට සකස් කොට ගුවන් විදුලියෙන් ප්‍රචාරය කිරීමට පිළියෙල කළෙමි.

ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේගේ විවිධ කලා කෞශල්‍ය මෙරට ඇති වී ගෙන ආ සංස්කෘතික ප්‍රබෝධයට රුකුල් දීම සඳහා තවදුරටත් යෙදවිය යුතු යැයි සිතූ මම එකල නාඩගම් ශෛලියෙන් නාට්‍යයක් රචනා කොට නිෂ්පාදනය කළ යුතු යැයි සිතුවෙමි. එකල දෘශ්‍ය කාව්‍ය කලාව සම්බන්ධයෙන් මම නොයෙකුත් අත්හදා බැලීම් කරගෙන ගියෙමි. මා විසින් රචිත පබාවතී නම් නාට්‍යයට එම චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ පොතේ ගුරු වශයෙන් යොදා ගතිමි. ඔහු පැරණි ගී දෙකක් ඒ දෘශ්‍ය කාව්‍ය නිෂ්පාදනයෙහි දී ගායනා කළේ ය. එහෙත් පබාවතී නාටකය ස්වාභාවික ශෛලියකින් ලියා නිෂ්පාදනය කරන ලද්දක් වූ හෙයින් පොතේ ගුරෙකු එහි අලංකරණයක් වශයෙන් මිස අවශ්‍ය අංගයක් වශයෙන් යෙදවීම



චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ

වර්ෂ 1896 දී බලපිටියේ අම්පේ උපත ලද චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ මෙරට විසූ ප්‍රකට ගැමි කලාකරුවෙකි; නාඩගම් ශිල්පියෙකි; මද්දල වාදකයෙකි; හරිස්චන්ද්‍ර, වෙස්සන්තර, කාලගෝල, මාතලන් වැනි නාඩගම් රචනා කළ ඔහුට නාඩගම් ගී ගායනයට ද දක්ෂතාවක් තිබිණ. හෙතෙම සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ 'මනමේ' නාට්‍යයට ගුරුහරුකම් ලබා දුන් ගැමි කලාකරුවා පමණක් නොව, සරච්චන්ද්‍රයන්ගේම 'පබාවතී' නාට්‍යයටත් ගුණසේන ගලප්පත්තින්ගේ 'සඳ කිඳුරු කවි' නාඩගමටත් දායක විය.

වර්ෂ 1962 අප්‍රේල් මස 13 දා ඔහු අභාවප්‍රාප්ත විය.

උගහට විය. මුළුමනින් ම නාඩගම් ශෛලිය අනුගමනය කළ යුතු යැයි මා සිතුවේ එහෙයිනි. අද්‍යතන කාලය දක්වා ශේෂව පවත්නා පැරණි නාඩගම් සියල්ලක් ම ඉතා දීර්ඝ රචනා වූ නිසාත් දෘශ්‍ය කාව්‍ය වශයෙන් වස්තු සන්දර්ශනය මැනවින් සකස් කොට සම්පිණ්ඩනය කොට ලියන ලද ඒවා නොවූ නිසාත් මම අලුතෙන් නාඩගමක් රචනා කරන්නට තීරණය කර ගතිමි. මේ සඳහා එම පැරණි මනමේ කතාව ඇසුරු කළෙමි. මනමේ කතාව කෝලම් හා කවි නාඩගම් වශයෙන් පැවති නමුත් එය සිංදු නාඩගමක් සඳහා මෙතෙක් කල් උපයෝගී නොකරන ලද කතා වස්තුවක් විය. මා එය රචනා කළ අතර ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ මා ළඟ තබාගෙන ඒ ඒ තැන්වලට වුවමනා කරන සිංදු රාග මම ඔහුගෙන් අසා ගතිමි. පසුව නාඩගම් ශෛලිය ගැන ඔහුගෙන් වරින්වර අසා නැටුමෙහි හා ගායනයෙහි ඔහුගෙන් උපදෙස් ලබා ඔහු සමග මම මනමේ නාඩගම නිෂ්පාදනය කළෙමි. ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ දැන සිටි ඉතාම මිහිරි නාඩගම් සින්දු රාග උචිත පරිදි මා විසින් මේ නාටකයෙහි යොදාගන්නා ලදී.

ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ නියම කලාකරුවෙක් විය. ඔහුගේ ජීවිත පරමාර්ථය වූයේ තමා දත් කලාවේ රසය අනුන් වෙත පැමිණවීම මිස අන් කිසිවක් නොවීය. කලා ශිල්පියාගේ ගතිගුණ නො දත් පොදු ජනයාට සමහර විට මෙබඳු පරමාර්ථයක් කෙනෙකු තුළ තිබිය හැකි බව නොතේරේ. තමන්ගේ මිම්මෙන් අනුන් මනින ඔවුන් සිතන්නේ කලාකරුවා ද තම කලාව වෙළඳ බඩුවක් ලෙස සලකා එයින් වස්තු භෝග ආදිය උපයන්නට තැත් කරනවා කියා ය. ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ තම සැප පහසුව හෝ ශාරීරික සෞඛ්‍යය හෝ මිල මුදල් හෝ නොතකා තම කලා නිර්මාණයෙන් ලැබෙන ආස්වාදයම උතුම් කොට සැලකුවේ ය. මේ ළඟදී වුව ද ඇඳේ ඔත්පළව සිටි ඔහු ගීත ස්වරයක් කනේ වැටුණු විගස ඇඳෙන් නැගිට මද්දලය වාදනය කරමින් ගයන්නට පටන් ගත්තේ ය. නාඩගමක් පුහුණු කරන විට ඔහු පසෙක හිඳගෙන යමක් කියා දීමෙන් සතුටට නො පැමිණෙන නළුවන් මධ්‍යයට පැන තමාම නටයි ගයයි. ඔහුට මෙසේ වෙහෙසවීම අහිතකර බව දත් ඔහුගේ ශිෂ්‍යයින් ඔහු වළකන්නට තැත් කරන නමුත් ඔවුන්ගේ කියමනට කන් නො දෙයි.

ගැමි කලාවන් ගැන මා අවුරුදු ගණනාවක්ම පර්යේෂණ පවත්වා ඇති නමුත් ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ තරම් විවිධ අංග පිළිබඳ විශාරද දැනුමකින් යුත් කලාකරුවෙකු මට හමු වී නැත. ඔහු මද්දල වාදනයට මෙන් ගී ගයන්නට ද නැටුමට ද එක සේ දක්ෂය. නාඩගම් ගී හා නැටුම් පමණක් නොව කෝලම් තොවිල් හා වෙනත් පහතරට නැටුම් ගැයුම් ආදියෙහි ද ඔහු දක්ෂ විය. එපමණක් නොව වර්තමාන රසිකයින්ට රුචි වූ පරිදි තම කලාව හැඩ ගසා ගැනීමට ඔහු කිසි විටෙක විරුද්ධ නොවූයේ ය. අලුත් දේ වටහා ගැනීමට ශක්තියක් ඇති සුබනම්‍ය බුද්ධියක් ඔහුට තිබුණි. වර්තමාන කලා පුනර්ජීවනයට ඔහුට මෙවැනි මහඟු සේවයක් කරන්නට පුළුවන් වූයේ ඔහුගේ මේ ශ්‍රේෂ්ඨ ගුණාංග නිසා ය.

(මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් 1962 අප්‍රේල් මස 16 දින
'දවස' පුවත්පතට ලියන ලද ලිපියකි)

'මංගලම් සුබ මංගලම් - වේවා සැමටම මංගලම්'
මනමේ නාටකය පිළිබඳ ඓතිහාසික පසුබිම
ඩබ්ලිව්. ආතර් සිල්වා

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර මහතා මනමේ නාටකය නිෂ්පාදනය කිරීමෙන් අඩසිය වසක් ඉකුත් වීමේදී එය රචනය කිරීම, නිෂ්පාදනය කිරීම සහ වේදිකාගත කිරීම පිළිබඳ රසවත් වූ ද, දුෂ්කර වූ ද ඉතිහාසය සිහිපත් කිරීම කාලෝචිත යයි සලකමි.

පේරාදෙණියේ පිහිටි ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයයේ (University of Ceylon) පසු කලෙක මහාචාර්ය පදවිය හෙබවූ (එකල) ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර මනමේ නාටකය ලියා නිෂ්පාදනය කොට වේදිකාගත කිරීම මෙතෙක් පවත්නා වේදිකා නාට්‍ය වංශයේ ප්‍රධාන ප්‍රතිෂ්ඨාව වූ බව අවිවාදයෙන් පිළිගැනේ යයි අපි සලකමු.

එය සාක්ෂාත් කර ගැනීම උදෙසා එතුමා සමග එක් වූ පිරිස ඉමහත්ය. ඔවුන් අතර අම්බලන්ගොඩ චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ ඉතා සමීපව කටයුතු කළේය. සුදුසු නළු නිළියන් සොයා ගැනීම අති මහත් දුෂ්කර කාර්යයක් විය. මනමේ කුමරු, වැදි රජු, පොතේ ගුරු, මනමේ බිසව, වැදිදෙටු, රාජගුරු යන ප්‍රධාන චරිත රඟපෑමට ප්‍රමාණවත් දක්ෂතා ඇති සිසු සිසුවියන් සොයා ගැනීම එතරම් පහසු නොවීය. දෙබස් වුව ද රිද්මානුකූල ගායන ශෛලියෙන් කිවයුත්තේ විය.

එකල පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ ශිෂ්‍ය සංඛ්‍යාව හත්සියයකට වඩා වැඩි නොවීය. සියල්ලෝ නේවාසික ශිෂ්‍යයෝ වූහ. මේ අය අතරින් මනමේ නාට්‍යයෙහි චරිත නිරූපණයට සුදුසු ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් සොයා ගැනීම අසීරු කරුණක් වූ අතර සහාය ගායනය සඳහා ද ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් පිරිසක් සොයා ගැනීම ද සුළුපටු කරුණක් නොවීය. මෙම සියල්ල සපුරා ගත යුතු වූයේ එවක පේරාදෙණියේ ඉගෙනුම ලබමින් සිටි හත් අට සියයක් පමණ වූ ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් අතුරිනි.

සුදුසු නළු නිළියන් තෝරා ගැනීමේ කටයුතු කෙරෙන අතරතුරම ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර මනමේ නාටකය රචනා කිරීමෙහි ද නිරත විය. ගීතමය සංවාද සහ රිද්මානුකූල රංගනය එහි විශේෂතා අතුරින් ප්‍රධාන තැන ගනී. එම නිසා තාල වාදනය වැදගත්ය. ඒ සඳහා අප ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ගුරු දේවයාණන්ගේ හිතවත්, එතුමා දන්න හඳුනන අම්බලන්ගොඩ චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ කැඳවා ගනු ලැබීය. මේ අතරතුර නළු නිළියන් තෝරා ගැනීමේ කටයුතු ද සිදුවිය. එයද අනෙකුත් සියලු කටයුතු මෙන්ම මහත් වූ දුෂ්කර කාර්යයක් විය. උච්චස්වර ගායනය, අභිනය, රිද්මානුකූල ගමන, චරිතයට ගැළපෙන දේහය යනාදි සියල්ලෙන් පරිපූර්ණ නළු නිළියන් එවක ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ නේවාසික ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් අතුරින් තෝරා



ඩබ්ලිව්. ආතර් සිල්වා

වර්ෂ 1954-57 කාලයේ පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ උපාධි අපේක්ෂකයෙකු වූ ආතර් සිල්වා මනමේ නිෂ්පාදිත 1956 වර්ෂයේ සිංහල නාට්‍ය සංගමයේ සභාපති තනතුර දැරීය. විශ්ව විද්‍යාලයෙන් පිටවූ පසුව ගුරුවරයෙකු වශයෙන් වෘත්තීය ජීවිතය ඇරඹූ ඔහු පසුව කම්කරු දෙපාර්තමේන්තුවට පත්වීමක් ලැබ විශ්‍රාම යන විට කම්කරු කොමසාරිස් තනතුර තෙක් උසස්වීම් ලබා ගති. 1977 දී ජාතික ඉතිරි කිරීමේ බැංකුවේ නියෝජ්‍ය සාමාන්‍යාධිකාරි තනතුරට පත් වූ ආතර් සිල්වා පෙර අපර දෙදිග දේශයන්හි කම්කරු නීතිය පිළිබඳ පුහුණුවක් ද ලද්දෙකි.

ගැනීම අසීරු කරුණක් විය. එකල පොදු ව්‍යවහාරයෙහි එතරම් ප්‍රචලිත නොවූ නාඩගම් ගී අනුකූල ගායනය සහ ලයානුසාරී ගමන්තාල පදනම් වූ චරිත නිරූපණය සඳහා ඉතාමත් හොඳින් ගැළපෙන නළු නිළියන් තෝරා ගැනීම ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මූලික අවශ්‍යතාවන් අතුරින් ප්‍රධානම තැන ගනු ලැබීය.

මෙවැනි නාට්‍යයක ඇති රංගන විලාස අනුව චරිත නිරූපණයට සහ රිද්මානුකූල සහ ස්වර අනුගත ගීත ගායනයට යන්තම් හෝ හැකියාවක් ඇතැයි පෙනෙන ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් සොයා ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරුතුමා වෙත ඉදිරිපත් කිරීම සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ කමිටු සාමාජිකයින්ගේ කාර්යය විය. මෙසේ ඉදිරිපත් කරනු ලැබූ ශිෂ්‍ය සංඛ්‍යාව සිය ගණනක් විය. පරීක්ෂණය පිණිස ඔවුන්ගේ ගායනයන් ශ්‍රවණය කරන සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරුතුමා, ගයන ගීතයේ තාලය සෙමෙන් සෙමෙන් මද්දලයෙහි හඬ ගන්වන චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේගේ මුහුණ ඉදහිට බලමින් සිටිය දී දෙදෙනාගේ මුහුණුවල ඇතිවන අභිනය අනුව මනමේ චරිතයක් රඟපෑමට මෙම ශිෂ්‍යයා හෝ ශිෂ්‍යාව තේරෙන්නේදැයි හැඟෙන්නේය. එම දෙදෙනාගේ මුහුණුවල නිරායාශයෙන්ම පිළිබිඹු වන අභිනය සහ ප්‍රතික්‍රියා එතරම් සංවේදී විය.

මෙසේ නළු නිළියන් තෝරා ගැනීමේ කාර්යය කෙරෙන අතරම ඒ වන විට තෝරාගනු ලැබූ නළු නිළියන් පුහුණු කිරීමේ කාර්යයෙහි ද මනමේ නාටකය ලියා අවසන් කිරීමේ කාර්යයෙහි ද එතුමා නියැළුණේය. නළු නිළියන්ගේ රංග විලාස එකල පැවැති ස්වාභාවික චරිත නිරූපණය හා සම නොවීය. දෙබස් සහ රංගනය රිද්මානුකූල විය. පියවර නැඟීම වුව ද මද්දලයේ වැයෙන ලයානුසාරී තාලයට අනුරූපව කළ යුතු විය. තාත්වික නාට්‍ය රංගන පිළිබඳ අත්දැකීම් තිබූ සිසු සිසුවියන්ට මෙවැනි රංගන විලාසයන්ට අනුගතවීම ප්‍රථම අත්දැකීමක් වුව ද පුහුණුවීම් ආරම්භයේ සිට එය කළ නොහැකි කාර්යයක් නොවීය.

එය එසේ වුවද පුහුණු වූ කාලය අමතක නොවන සිද්ධීන්ගෙන් ගහණ විය. ඉන් මූලික වූයේ පුහුණු වීම් සඳහා නළු නිළියන්ගේ පැමිණීමය. එම කාර්යයෙහි වගකීම අප නාට්‍ය මණ්ඩලයේ වගකීම විය. මේ සම්බන්ධයෙන් අපට මුහුණ දීමට සිදුවූ ගැටලු කෙළවරක් නොවීය. පුහුණු කිරීම් සඳහා ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මැතිඳුන් සහ චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ විශ්ව විද්‍යාලයීය ශිල්ප ශාලාවේ පළමු මහලේ දේශන ශාලාවට නියමිත වේලාව නොඉක්මවා පැමිණෙන බැවින් විවිධ නේවාසික ශාලාවල වෙසෙන සහ විවිධ අවස්ථාවන්හි දේශන සඳහා සහභාගිවන රඟපෑමට තේරී ඇති සිසු සිසුවියන් එක්රැස් කර ගැනීම එතරම් පහසු කාර්යයක් නොවීය. ඔවුන් හදාරන විෂය පිළිබඳ කථිකාචාර්යවරුන්ගේ දේශන සඳහා පෙනී සිටීම, පුස්තකාල ග්‍රන්ථ ඇසුරෙන් වැඩිදුරටත් කරුණු සොයා ගැනීම, දේශනයන්ට විෂය වූ මාතෘකා යටතේ අභ්‍යාස පන්තිවලදී පැවරෙන ප්‍රශ්නවලට තමාගේ ලිඛිත උත්තර සකස් කිරීම ආදී අධ්‍යාපනික සහ ඊට ආනුෂංගික ක්‍රියාකාරකම්වල නිරතවීම ප්‍රථම ස්ථානය ගන්නා නමුත් ඇතැම් විට එවැනි ක්‍රියාකාරකම් පවා දෙවනුවට තබමින් නාට්‍ය පුහුණුවීම් කාර්යයන්හි ඔවුහු නිරත වූහ.

අතීතයේ නාඩගම් හෙවත් ශෛලිගත නාට්‍යය ප්‍රේක්ෂකයින් ඉදිරියේ රඟදැක්වූ රඟහල, ගොවීන් කපාගත් ගොයම් පාගා වී වෙන්කර ගනු ලැබූ කමතෙහි විය. එහි කවාකාර හැඩය වටා ප්‍රේක්ෂක ජනතාව රැඳී සිටින නිසා නළු නිළියන් ඒ වටා යමින් රඟපෑමේ පුරාණ සිරිත අනුව ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මනමේ නාටකයෙහි රඟපෑමේ දී එම ශෛලියටම අනුරූපව නිෂ්පාදනය කරනු ලැබීය. නළු නිළියන් රඟපෑමේදී මද්දලයේ වැයෙන රිද්මයට තැබෙන ගමන් තාල නාඩගම් රඟපෑමේ ලක්ෂණයක් විය.

> "මනමේ කථාව නාඩගමක (සින්දු නාඩගමක) ස්වරූපය ගත් පළමු වතාව මෙය වේ. කෝලම් හා කවි නාඩගම්වල රංග සමයට සමාන වුව ද ඊට වඩා සංවිධානය කරන ලද්දා වූ ද, විකාශනයට පැමිණුනා වූ ද, රංග සමයකි නාඩගමට ඇත්තේ. නාඩගම් සිංහලයට පිවිසුණේ දකුණු භාරතයෙනි. එපමණක් නොව යාපනයෙහි හා මඩකලපුවෙහි ද රඟ දක්වෙන තෙරුක්කුත්තු නමින් හැඳින්වෙන නාටක විශේෂයෙන් යයි කිව හැකිය. එහෙත් භාරතයේ නොයෙක් ප්‍රදේශවල රඟ දක්වෙන, යක්ෂ ගාණ, භාගවත මේලා නාටක, යාත්‍රා ආදී ජන නාට්‍යයන් තුළ දක්නට ලැබෙන රංග සමය,

නාඩගමෙහි ද විද්‍යමාන වේ. සංස්කෘත නාට්‍යයෙහි ද ඇත්තේ උගත් රචකයන්ගේ අතින් කිසියම් සංවිධානයකට පමුණුවන ලද එම රංග සමය යයි කිව හැකිය. එහෙයින් නාඩගම ද, භාරතීය සංස්කෘතියෙන් අපට උරුම වී දේශීය ස්වරූපයකින් හැඩ ගැසුණු කලාවන්ගෙන් එකක් යැයි කිව හැකිය.''

යනුවෙන් ලංකා විශ්ව විද්‍යාලීය සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය විසින් සංවිධානය කළ කොළඹ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවේදී පළමුවරට 1956 නොවැම්බර් 03 වෙනි දින වේදිකාවට ගෙන ආ මනමේ නාට්‍ය දර්ශනය වෙනුවෙන් පළකළ රංග පත්‍රිකාවේ (programme) ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් සටහන් කර ඇත.

එතුමා මනමේ නාටකය අවසන් කරනුයේ මහත් වූ මානුෂික ප්‍රශ්නයක් ප්‍රේක්ෂකයින් වෙත යොමු කිරීමෙනි. මනමේ කුමරු වැදි රජු පරාජය කර ඔහු ග්‍රහණයට ගැනීමේ ද්වන්ද්ව සටන කුමකින් කුමක් වේ දෝයි යන බියෙන් මවිතව බලා සිටි කුමරිය සිය සැමියා විසින් යටත් කරගත් වැදිරජ මැරීමට සිය සැමියාට කඩුව දීම පමා කළේ ඇයි ද? ඔහු මැරිය යුතු නොවන්නේ යයි ආයාචනා කළේ මන් ද? මෙය ඇගේ චපල සිත නිසා වූවක් ද? නැතහොත් මහත් වූ කරුණාව නිසා වූවක් ද? කුමකින් කුමක් වේ ද යන බියෙන් සැලෙමින් සිටි කුමරියගේ ක්ෂණික අතපසුවීමක් ද? පරාජය වූවකු මරා දැමීම රජ කෙනෙකුට තරම් නොවන නිසා ද? යන්න සිතා ගැනීම ප්‍රේක්ෂකයාට භාර කොට ඇත. මනමේ කුමරු මරුමුවට වැටීමෙන් පසු මනමේ කුමරිය වැදිරජුගේ සහාය පතනුයේ ඇයි ද? යන ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු සෙවීම ද ප්‍රේක්ෂකයාට භාර කොට ඇත. ඇය එසේ කළේ කරකියාගත හැකි අන් දෙයක් නොමැතිව බියකරු වන සතුන් ගහණ වනයේ අතරමං වීම නිසා ද?, නොඑසේ නම් වැදි රජ සම්බන්ධයෙන් ඇති වූ ක්‍ෂණික ප්‍රේමය නිසා ද? යන කරුණු ''අනේ එ විපත සිදුවුණි නොදනිමි කාගෙ දොසා'' යන පැනය පොතේ ගුරු මගින් ප්‍රේක්ෂකයින්ට භාර කොට ඇත.

ප්‍රේක්ෂක අවධානයට ලක්කර ඇති අනෙක් කරුණ නම් මනමේ බිසව වැදි රජ පිණවීමේ සංවාදයක යෙදෙනුයේ ඇත්ත වශයෙන්ම ඔහු කෙරෙහි ඇති වූ ආදර සිතින් ද, නැතිනම් කුරිරු වන සතුන් ගහණ වනයේ තනි වීමෙන් ඇති වූ මරණ බිය නිසාද යන්නයි. ඇය එසේ කළේ ප්‍රථම හේතුව නිසා නම් ඇය පතිව්‍රතය නොමැති භාර්යාවක් වශයෙන් ද අන් කිසිදු සරණක් නොමැතිව කුරිරු වන මෘග ගහණ වනයේ අසරණ වූ නිසා නම් ස්ථානෝචිත ප්‍රඥාවෙන් යුත් කාන්තාවක් වශයෙන් ද ගැණෙනු ඇත. ''අනේ එ විපත සිදුවුණි නොදනිමි කාගෙ දොසා'' යන පොතේ ගුරු ගායනය තුළින් නිෂ්පාදක මෙම කරුණ ද ප්‍රේක්ෂකයා වෙත යොමු කර ඇත.

මනමේ නාටකය වේදිකාගත කිරීමට පෙර විශ්ව විද්‍යාල අධ්‍යයන වර්ෂ කිහිපයකම පේරාදෙණිය මණ්ඩපයේ ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් හා කථිකාචාර්යවරුන් 'වෙද හටන', 'වඳින්න ගිය දේවාලේ' වැනි තාත්ත්වික රංග ශෛලිය පදනම් කරගත් නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කළ ද ප්‍රේක්ෂක ආකර්ෂණය ප්‍රමාණවත් නොවූ හෙයින් එම නාට්‍ය ප්‍රධාන වශයෙන් මහනුවර සහ කොළඹ පැවති දර්ශන ස්වල්පයකට සීමා වී තිබිණැයි සැලකිය හැකිය. එහෙත් මනමේ නාටකය ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවේ සහ බොරැල්ල තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාවේ පැවති දර්ශනවලින් අනතුරුව ලංකාවේ ප්‍රධාන නගර සියල්ලෙහිම වාගේ නාට්‍ය රසිකයින් මනමේ නාට්‍ය දර්ශන එම නගරවල වේදිකාගත කරන ලෙස කළ ඉල්ලීම් අප නාට්‍ය මණ්ඩලය වෙත ගලා එන්නට විය. ඇතැම් නළු නිළියන්ගේ සහ සංවිධායකයින් වූ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ කමිටු සාමාජිකයින්ගේ අවසාන අධ්‍යයන වර්ෂ විභාගය පැවැත්වීමට ඇත්තේ සුළු කාලයක් වුවද, මහත් කැප කිරීමකින් එම ඉල්ලීම් ඉටු කරමින් දිවයින පුරා මනමේ නාටකය රඟ දක්වනු ලැබීය.

කෙමෙන් කෙමෙන් මනමේ නාටකයේ ගී සාමාන්‍ය ජනතා වහරට එක් වී ඇත. ප්‍රිය සාදයක දී,

''ප්‍රේමයෙන් වන රංජිත වේ නන්දිත වේ
පුෂ්පයෙන් වන සුන්දර වේ ලංකෘත වේ......''

යන ගීය ගායනා කරනු නිසැකය.

ඇතැමෙක් "මෑ වේ මා දුටු කොමළ ලියා" යන ගීය ගයමින් කාන්තාවන් වික්ෂිප්ත කර අන්‍යයන් පිනවන්නේය.

"සේ සුරිඳු බරණැස පුර පසිඳු
රාජ කරනා ඒ රාජකරනා
රුපුනොද බින්ද තේජසා,
පවර එනිරිඳුගෙ පුත් කුමරා වෙමි
සතර ඉගෙන තක්සලාව ගොස් එමි
දුලා මෙ කුමරිය
විවාහ කරගෙන
බලා පිටත්වෙමි බරණැස් පුරවර"

යන ගීය ගයමින් මිතුරු කැල අබියස තම තේජස විදහාලන අවස්ථා ප්‍රිය ජනකය.

"මේ අරණේ හිමගිර සිට දෙරණේ
මාගේ සරණේ වේ මාගේ සරණේ
නැතහොත් වේය මරණේ
මුළු දඹදිවටම තොප මහ රජ වුව
මාගෙ විජිතය මෙය මම වෙමි අගරජ
කව්ද තට මෙහි පිවිසෙන්නට කීවේ
අවසර නොමැතිව බල තට වන දේ
සිත්ද මුගෙ ගෙල සිඳ
පෙන්වමිය බල තෙද"

යන ගී පැදි ගයමින් සිය බලපරාක්‍රමය මිතුරු කැල ඉදිරියේ කියාපාන අවස්ථා එමටය.

"සඳලු තලේ ඔබෙ මුව කමලා
දුටු වේලේ සිට මා සිත තුළ සැණින පිවිසුණා"

යන ගීය තරුණියන් අබියස ගයමින් ඔවුන් වික්ෂිප්ත කරනු ලබන අවස්ථා ඉතා මනහරය.

ප්‍රිය සම්භාෂණවලදී ප්‍රධාන අමුත්තාට සව්දිය පිරීම සඳහා,

"මංගලම් ශුභ මංගලම්
වේවා ඔබහට මංගලම්
ත්‍රිවිධ රත්නයේ බෙලෙන සතතා, වේවා ජයසිරි මංගලම්
සෙත්සිරි දෙන සදා
සව් සතා නමදිනා
සුරිඳු ගන ඔබ රකිනු නිතිනා
වේවා ජයසිරි මංගලම්"

යන මනමේ නාටකයෙහි එන ගීතය භාවිතයට ගනු ලබන අවස්ථා එමටය.

ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මනමේ නාටකය මේ අයුරු ජන වහරට ගනිමින් නිරන්තරයෙන් එතුමා පිළිබඳ මතකය අවදි කරති. එතුමාට සදාදර ගෞරවය පුද කරති. සැමදා එය එසේම වේවායි අපි ඉත සිතින් ප්‍රාර්ථනා කරමු.

මනමේ නාටකය වේදිකාවට ගෙන ඒමේදී තිරය පිටුපස කාර්යයන් ඉටු කළ ශිල්පීන් හා ශිල්පිනියන් සිහිපත් කිරීම වටී යයි සලකමු.

1956 නොවැම්බර් 10 වන දින සහ 11 වන දින දර්ශන වේදිකාවට ගෙන ඒම බොරැල්ලේ තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාවේ පැවැත්විණි. මෙම ශාලාව රැස්වීම් ශාලාවක් වූ බැවින් විදුලි ධාරාව නළ නිළියන්

වෙත යොමු කිරීමේ යොමු පහන් (spot lights) එහි නොවීය. මෙම විදුලි පහන් සොයා ගැනීම සඳහා ආචාර්ය එම්.බී. ආරියපාල කථිකාචාර්යතුමා මා කැටුව කොළඹට පැමිණ විදුලි භාණ්ඩ අලෙවි සැල් කිහිපයකින් විමසන ලදුව ඒ සියල්ලගෙන්ම දැන ගැනීමට ලැබුණේ කොළඹ කොමර්ෂල් සමාගමේ සේවයෙහි නියුතු මහින්ද ඩයස් මහතා විමසන ලෙසය. අපි දෙදෙනා එහි ගොස් ඔහු විමසුවෙමු. මෙම විදුලි පහන් තමන් සතුව නොමැති බව කී නමුත් ඊට පෙර සති අන්තයේ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවේ පැවැති දර්ශන සඳහා යෙදූ විදුලි පහන් තමා භාරයේ පවතින බැවින් එම විදුලි පහන් යොදා ගැනීමට ඔහු සහාය විය. එසේම කොළඹින් බැහැර පළාත්වල දර්ශන සඳහා ද ඔහු එම කාර්යය ඉටු කළේය. එය කෘතඥතා පූර්වකව සිහිපත් කළ යුතු වේ.

1956 නොවැම්බර් මස 3 වෙනි දින ප්‍රථම දර්ශනය සඳහා ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවට පැමිණි ප්‍රේක්ෂක සංඛ්‍යාව ප්‍රමාණවත් නොවීය. එයින් ද බහුතරය ආරාධිතයෝ වූහ. පසුදින ඉරු දිනයකි. එදින නිවෙස් කරා ගොස් ප්‍රවේශ පත්‍ර විකිණීමට සංවිධායකයින් වශයෙන් අප ඉදිරිපත් කළ අදහස මනමේ නාට්‍ය නිෂ්පාදක ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර විසින් පිළිනොගන්නා ලදී. එසේ ගෙන් ගෙට යාමේදී බොහෝ විට නොකැමැත්තෙන් වුව ද නාට්‍යය නැරඹීමට ප්‍රේක්ෂකාගාරය වෙත පැමිණීමේ අවකාශයක් නොමැති වුව ද ප්‍රවේශ පත්‍ර සඳහා මුදල් ගෙවීම සිරිත් පරිදි කෙරෙන්නක් බැවින් හේ ඒ සම්බන්ධයෙන් අපව අධෛර්යයට පත් කළේය. එය කෙසේ වෙතත් ප්‍රථම දර්ශනය සඳහා පැමිණි ප්‍රේක්ෂකයින් අතිශයින්ම උද්දාමයට පත් වූ බව ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ප්‍රේක්ෂකාගාරයෙන් පිටවීමේදී ඔවුනොවුන් අතර වූ කථාබහ ශ්‍රවණය වීමෙන් අපට තේරුම් ගියේය. පසුදින සවස පැවැත්වෙන දර්ශනය සඳහා පාසැල් සිසු සිසුවියෝ ප්‍රේක්ෂකාගාරයේ අසුන් පිරෙන්නට පැමිණියහ. එය අප ඇතැමුන්ගේ ප්‍රයත්නයක ප්‍රතිඵලය විය.

මනමේ නිෂ්පාදනයේ දී ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් හා ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයීය නාට්‍ය මණ්ඩලය හා එක්වූ තවත් කිහිප දෙනෙක් ද ආදරයෙන් සඳහන් කළ යුතුව ඇත.

මනමේ නාට්‍යයෙහි එන වැදි නැටුම කෝලම් නැටුම් ආශ්‍රයෙන් වසන්ත කුමාර් නැටුම් ශිල්පියාණන් විසින් සකස් කර දෙන ලදී. යුද්ධ නැටුම ද එතුමා විසින් කළ නිර්මාණයක් වේ.

නළු නිළියන්ගේ ශෛලිගත රංගන විලාශයට සහ මෙම නාට්‍ය කලාවට අතිශයින්ම ගැළපෙන පරිදි නළු නිළියන්ගේ ඇඳුම් මෝස්තර නිර්මාණය කරනු ලැබුවේ ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ සංස්කෘත අධ්‍යයන අංශයේ ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ කථිකාචාර්යතුමා බව ආදරයෙන් සිහිපත් කළ යුතු වේ.

පුරාණයේ නළු නිළියන් කමත වටා යමින් රඟපෑම සංකේතවත් කිරීම සඳහා මනමේ දර්ශන වේදිකාගත කිරීමේ දී කරළිය නමින් හැඳින්වූ ආකෘතියක් ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ ඇදුරුතුමා විසින් නිර්මාණය කර සාදන ලදී. එය වේදිකාවෙහි ඉහළ මට්ටමේ සවිකර නළු නිළියන් කරළිය වටා රඟපාන විලාශය ප්‍රේක්ෂකයින්ට සිතා ගැනීම පිණිස නිර්මාණය කරනු ලැබූවකි. කොළඹ, මහනුවර හා කොළඹට තදාසන්න නගර 15 ක පමණ වේදිකාගත කිරීමෙන් පසු ඈත පළාත්වලට යාමේදී එය ප්‍රවාහනය කිරීම දුෂ්කර කාර්යයක් වූ බැවින් එම ආකෘතිය භාවිතා කිරීම නවතා දමන ලදි. එහෙත් එය වේදිකාව සරසන අලංකාර ආකෘතියක් වූ බව සඳහන් කළ යුතුය.

මනමේ නාටකයෙහි නළු නිළියන් හැඩ වැඩ ගැන්වීම ශෛලිගත නර්තන විලාශයට සහ නළු නිළියන්ගේ ඇඳුම් මෝස්තරවලට ගැළපෙන ආකාරයෙන් අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මැතිනිය විසින් නිර්මාණය කරන ලදි. නාට්‍ය දර්ශන සඳහා එම කාර්යය ඉටු කරනු ලැබුවේ එම මැතිනියම විසිනි. එවක විශ්ව විද්‍යාල ශිෂ්‍යයෙකු වූ විමලධර්ම දියසේන මහතා ඊට සහාය විය.

වේදිකාව ආලෝක කිරීම සඳහා දායක වූ විදේශිය ශිෂ්‍යයෙක් ද විය. ඔහු ඉතා ආදරයෙන් සිහිපත් කළ යුතුය. ඇමෙරිකා එක්සත් ජනපදයේ ශිෂ්‍යයෙකු වූ මොහු එකල ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයට අනුයුක්තව ඉගෙනුම ලබමින් සිටියේය. වේදිකා ආලෝකකරණය පිළිබඳ දක්ෂතාවයක් ඇති මොහු වේදිකාව ආලෝකකරණයේ දී මහත් පිටුවහලක් විය. හේ පීටර් ලෂේ නම් විය.

නාට්‍ය වේදිකාගත කරන අවස්ථාවේ එහි පාලනය ඉතා වැදගත් වන බව කියයුත්තක් නොවේ. වේදිකාවේ අසුන් ගන්නා සහාය ගායකයින් හත්දෙනාගේ අසුන් සකසා ඊට සාපේක්ෂව පොතේගුරු අසුන සැකසීම, නාට්‍යයේ අඛණ්ඩ විකාශය සඳහා අදාළ නළු නිළියන් වේදිකාවට ප්‍රවිෂ්ට කිරීම, තිර ක්‍රියාත්මක කිරීම ආදි වේදිකා පාලනය රත්නසූරිය හේමපාල ශිෂ්‍යයා භාරයේ විය. මංගල දර්ශනය සඳහා පළකළ රංග පත්‍රිකාවේ මුල් පිටුව අලංකරණය සඳහා ශෛලිගත රංගනයට අනුව පොතේගුරු රේඛා චිත්‍රය නිර්මාණය කළේ මෙම ශිෂ්‍යයා විසිනි.

මෙම මතක සටහන අවසන් කළ යුත්තේ ආචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර අප ගුරු දේවයාණන් රචනා කොට නිෂ්පාදය කළ මනමේ නාටකයේ ප්‍රථම වරට රඟපෑ පේරාදෙණිය ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන්, සහාය ගායක ගායිකාවන් සහ තූර්යභාණ්ඩ වාදකයින් පිළිබඳ මතක සටහනක් තැබීමෙන් යයි සිතමු. එය මෙසේය:

පොතේ ගුරු = ශ්‍යාමන් සපරමාදු (ජයසිංහ), මනමේ කුමරා = බෙනඩික්ට් සිරිමාන්න, මනමේ කුමරිය = ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන් සහ හේමමාලි ගුණසේකර, රාජගුරු = එඩ්මන් විජේසිංහ, ශිෂ්‍යයෝ = පියතිලක වීරසිංහ, ඇම්.බී.අදිකාරම්, ඩී.බී. හේරත්, කරුණාදාස ගුණරත්න, වැදිරජ = එඩ්මන් විජේසිංහ, වැදිදෙටු = ලයනල් ප්‍රනාන්දු, වැදි සෙනග = පියතිලක වීරසිංහ, ඇම්.බී. අදිකාරම්. ඩී.බී. හේරත්, කරුණාදාස ගුණරත්න, සහාය ගායනය = ට්‍රික්සි ද සිල්වා, ඉන්ද්‍රානි පීරිස්, ස්වර්ණා මහීපාල, පැස්ටර් පීරිස්, පී.ඩබ්ලිව් සතිස්චන්ද්‍ර, නන්ද අබේවික්‍රම, දයා ජයසුන්දර, සහාය මද්දල වාදනය = හේමපාල විජේවර්ධන, වෙනත් තූර්ය භාණ්ඩ වාදනය = රම්‍යා තුම්පැල, එච්.එල්. සෙනෙවිරත්න, කිත්සිරි අමරතුංග, සෝමරත්න එදිරිසිංහ, එල්.ආර්. මුදලිහාමි
යන ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවෝ වූහ.

චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ විසින් නාට්‍යය පුහුණු කිරීමේදී සහ වේදිකාගත කිරීමේදි මද්දල වාදනය කරන ලදි. තව ද පුහුණුවීම්වලදී නාඩගම් සින්දු ගයමින් අදාළ ගමන්තාල පෙන්වමින් ආදර්ශවත් ගුරුවරයෙකු ලෙස ඔහු කටයුතු කළේ ය.

මනමේ නාටකය නිෂ්පාදනය කිරීමේ සහ දර්ශන වේදිකාගත කිරිමේ සංවිධාන කටයුතු 1955-56 වර්ෂයේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරි මණ්ඩලය විසින් නොපසුබට උත්සාහයෙන් ඉටු කරන ලදී. අනුග්‍රාහක මහාචාර්ය ඩී.ඊ. හෙට්ටිආරච්චි, භාණ්ඩාගාරික ආචාර්ය ආනන්ද කුලසූරිය (සල්ගාදු), සභාපති ඩබ්ලිව්. ආතර් සිල්වා, ලේකම් කේ.ඒ.ඩී. පෙරේරා, උප භාණ්ඩාගාරික විමල් නවගමුව, කාරක සභිකයන් වූ රත්නසූරිය හේමපාල, සුමනා ගුණරත්න, අමරදාස ගුණවර්ධන සහ ඉන්ද්‍රාණී පීරිස් යන නිලධාරි මණ්ඩලය සිය කාලය යොදවමින් සියලු සංවිධාන කටයුතු සාර්ථක ලෙස ඉටු කරනු ලැබීය.

මෙම නළු නිළියන් සහ සංවිධාන කටයුතු කළ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරින් අතුරින් දැනට අප අතර ඇත්තේ 18 දෙනෙකු පමණි. අපි සදාකල්හි මෙම සියලුදෙනාගේ දක්ෂතා අගයමු.

'පතළ මෛත්‍රී සිතින් සත්වයන් එතෙර කළ භව සාගරෙන් විසල්
නිමල බැති ප්‍රේමයෙන් ත්‍රෛලෝක්‍ය සුපූජිත මුනිඳුන් වඳිමි තුමුල්'

Something Magical Happened That Night

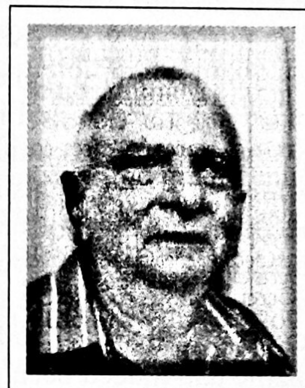
Shyamon Jayasinghe

It is hard to conceal the feelings of wonder and gratitude that I experience at the thought of going on stage for the fiftieth anniversary performance of Maname. In 1956 on November 3, as a raw young fresher at Peradeniya, I donned the garb of 'Potheguru' and stepped onto the stage at the Lionel Wendt to open the first performance of Maname. Now, at the show to commemorate 50 years of the drama the same man gets to the same stage to perform the same role. Isn't this beautiful!

My performance this time will be a thansksgiving to the great Guru Sarachchandra. I am grateful to Lalitha Sarachchandra for giving me this privilege. I also wish to announce that this will be my last in Maname. One thing an actor learns is when to enter and when to exit. This landmark is the time to exit, especially when I am still fit to play well.

Nevertheless, a caveat: Taking a theme from Joseph Conrad in his tale 'The Shadow Line' I have long since crossed the shadow line of youthful ebullience and left 'the enchanted isle of 'sunshine, and endless possibilities'. My performance is best remembered as a product of that 'region of early youth', which I have left behind. The same audience will now see me with a difference. This is the beauty of theatre: A drama is something new with each presentation. "As the actor moves and speaks, it is each time as if for the first time" (Robert Corrigan).

The memory of the night of half a century ago at the Lionel Wendt is vivid and full of fragrance. It was simply an innocent collective enjoyment that we experienced. To me and our team of actors and organizers, it meant simply the culmination of a six month period of sheer fun and camaraderie in rehearsing the play, nothing more. Despite the exultant praise of the very small but distinguished first audience of scholars, journalists, and critics who gathered that night, it didn't occur to any of us that we had placed our own humble footprints in the sands of time.



Shyamon Jayasinghe; B.A. Hons. (Philosophy)

Shyamon Jayasinghe's contribution as Maname Potheguru (narrator) was unique and path breaking. He also participated in the role of Narator in Sarachchandra's 'Kada Walalu' and Dayananda Gunawardena's 'Nari Bena'.

Shyamon Jayasinghe held high ranking administrative posts in Sri Lanka Administrative Service, including the post of Secretary to the Ministry of Labour.

He is domicile in Australia (Melbourne) at present.

Special night

The late Reggie Siriwardena was the first to announce in his review to the Ceylon Daily News that something very special had happened that night. The late Sri Chandraratne

Manawasinghe, legendary editor of the Lankadeepa and one time critic of what was labelled as the 'Peradeniya School' used a specially coined term to describe Maname. He called it an 'Abhiranganaya' (meaning a unique genre in the performance art). Reggie Siriwardena's review set in motion a stream of English audiences while Manawasinghe's was the impetus for Sinhala audiences to begin streaming in. Word of mouth did the rest and Maname has since been performed almost continuously for fifty years!

I recall that Professor Ediriweera Sarachchandra sensed something far more significant than anyone of us did that night. Soon after the show, we adjourned to Lion House, Bambalapitiya, for a celebration dinner. Lion House had become the loitering ground of intellectuals, political leftwingers, and the avantgarde of the arts. The Professor who , had been beaming after the show, now after a few beers (his favourite drink), became articulate. It was an 'eureka feeling' that he exuded; a realization of having arrived at his destination after a long search for an indigenous form of theatre for our country. Sarachchandra saw and studied a lot of theatre in India, Japan, Europe, and the US. He also trekked through rural villages and towns in Lanka producing invaluable research in traditional folk dramatic forms. The incubation period that brought out Maname had indeed been great.

I knew Sarachchandra, scholar and sage, as someone who was totally engrossed with the object of his creation like a craftsman of yesteryear. Like the stereotypical Zen calligrapher, he was lost in total absorption experiencing a state of "no mind" (Sunya) all mind being focused on the object. The resultant neglect of material and familial considerations imperative in a mundane world brought forth personal tragedies in his life, which we were witness to.

The uncanny feeling that early audience experienced when seeing Maname is not difficult to explain: Maname conjured up a special world that these audiences hadn't seen before. Players looking larger than life in unusual costumes and distinctive makeup, walking the stage in a mild dance like manner (the gamana), talking the language in an unfamiliar way, and telling a story in melody, rhythm, and drum, all beautifully integrated. Strangers though, these were normal men and women telling a tale about normal humans. The story set in an historical context had little to do with history itself, because the author's intention was to deal with real men and women of any given time.

Old Tale, New Style

The stylistic format helped create a theatrical illusion and was deeply attractive to first time audiences. What distinguished Sarachchandra's Maname, however, were not so much the externalities of technique as some would have it but the artist's insight. Maname told an old tale in a very special way in order to try and unveil the mystery of the human experience. The central plot was built around the three cornered relationship of the Prince, the Veddah King, and the Princess. The sudden intrusion of the Veddah king disrupted the stable and predefined lives of the new couple and sparked the crisis. The fragility of human character, of human relationships, and indeed of human life itself is the dominant undertone in Maname. This perennial relevance to the human condition does probably guarantee an all time appeal for the play.

However, less perceptive audiences view Maname on a rather naive plane. We experienced occasions when people in the audience openly demonstrated their anger at the princess whom

they perceived as fickle, wily arid treacherous. When she was abandoned by the Veddah king, there was huge applause. This way of looking at the play is likely to persist in the popular mind, which has been conditioned by the male chauvinistic society that Sri Lanka is.

The source of the plot, which is widely familiar, has also a lot to do with such a perception. While Sanda Kinduru Jathakaya was about female fidelity, Chulla Danuddhara Jathakaya, the original source of the plot in Maname, was about female infidelity. In the Jathaka story, the woman is naturally an object of censure. The Maname Kavi Nadagama that followed the Jathaka story was an unmitigated abuse of the princess. However, the Maname of Sarchchandra had no interest in the infidelity issue, which in any case ceased' to be sacrosanct. A more sophisticated and compassionate version of the character is more in line with the reality of a woman's psyche. The princess of Sarachchandra is seen to confront a complex and totally unexpected situation and her particular response is left open to different perceptions. Had she really been treacherous? Did she give the sword to the Veddah or was the sword taken? Was she lured by the sexuality of the Veddah or did she merely rationalize her need for protection by the latter in the midst of a lonely and capricious forest? Were many of these elements mixed? Humans are flawed and frail and, they do things that are stupid. I sang the following: *"Hane eh vipatha siduvuni. Nodanimi kage dosa"*. (Oh! What tragedy did come to pass! Whose fault it is I know not)

This fresh and intriguing insight infused into a prosaic Jathaka tale and delivered through a total theatrical experience helped lift the play to achieve an enduring place in history.

Fortune did let me herald this historical moment. To me, a sudden illumination gave the clue. The curtain opened to the classic drumbeat of Charles Silva Gunasinghe Gurunannse. The spotlight of the late Mahinda Dias beckoned me to step in. The twenty-year-old youngster that I was, I was nervous having never drawn anybody's attention before. What was worse, I had no conception of my role whatever. Sarachchandra himself has remarked that he had no idea how the Pothe gurunnanse (narrator) should perform although the roles of other players appeared clear. He was content if I were to sing the verges (innisaya) and position myself with the chorus. This is what in fact I did all along during rehearsals. "What a boring task," I kept thinking to myself.

Spirit of Opening Night

However, the spirit of the opening night a suddenly gripped me and my personal enjoyment of the situation imperceptibly and rather involuntarily translated itself into a more positive dramatic role - that of beckoning the audience to enjoy the play with me. I turned into a kind of compere or conductor of the play. An instant rapport developed, which I never expected. I knew instantly that I had pressed the right buttons.

Professor Sarachchandra has remarked in his 'autobiography' that what he had witnessed that night was a miraculous transformation in me. Besides the use of body language, I particularly enjoyed the manipulation of vocal expression. I used variations in intensity and reflection of voice to my advantage. I later realized that the moment a narrator of this kind of play stands before an audience he gets invested with some authority or legitimacy before the audience. I believe that the narrator must build on that acceptance and carry the audience with him. These elements transformed the role of the Pothegurunanse from a mere singer who routinely and formally introduces actors to that of a performer who enhances audience enjoyment.

Those unforgettable actors

At the beginning, both Hemamali Gunasekera (later Gunasinghe) and Trilicia Abeykoon (later Gunawardena) took turns to play Maname princess. Both these players were exceptionally good. Hemamali had particularly attractive natural looks while Trilicia stood out with her superb singing. Tricilia stayed onto do many performances while Hemamali soon took off to Canada with Dr. Siri Gunasinghe.

Ben Sirimanne had a regal and resplendent voice ideally suited for the role of Prince. However, he was a bit oversensitive about the press having not given him his due. It was unfortunate because he was such a great player. The reason had little to do with his acting and more with the nature of his character, which was rather too staid to attract special attention.

Contrary had been the characterization of the Veddah King who had a most attractive role to play and spicy dialogue to articulate. More than all the characters in Maname, the attention on Edmund Wijesinghe who played the role of the Veddah King remained in the minds of successive audiences in a sustained way. For one thing, he stood for the hero who delivered poetic justice to the "treacherous and loathsome Woman". Edmund grabbed his role and played it with such enormous punch and power, the like of which I have never seen after that.

Ben, Edmund and Trilicia are dead. Siri Gunasinghe's costume and make-up design has stood the test of time with virtually no change having been made over the last half century. The attire of the Veddahs was especially striking. Lionel Fernando played the complementary role of Vedi Detu with great competence. Other Veddahs were M.B. Adikaram, Karunadasa Weerasinghe, D.B. Herat and Karunadasa Gunaratne. Karunadasa is no more. These other Veddahs also doubled up with Edmund as the students of Taxila while Edmund sang "Udula Karawana" beautifully as the Master of Taxila. Vasantha Kumar, who had a full head of white hair even then, conceived and trained the Veddah choreography.

The crucial instrument of the nadagama is the drum we call Maddale. The maddale virtually controls the flow of the drama and it was handled with rare finesse by Charles Silva Gunasinghe Gurunannse, the veteran nadagam maestro. Sarachchandra picked this artist to assist him in producing the play and has been lavish in praising him. 'Gurunannse' as he was affectionately called by all of us, came from Ampe, Balapitiya to temporarily reside with the Sarachchandra family at Sanghamitta Hill during production. He advised the Professor in the selection of melody and trained the actors and orchestra in rendering the complex music of the nadagam repertoire. He also demonstrated the dance steps and the gamana. When I visited his home in Ampe one day, I saw my photograph hanging above the main doorframe! I was touched and humbled by the realization that Gurunannse had a special place in his heart for me and was unspoken about that. Other members of the orchestra were Somaratne Edirisirighe (flute) Hemapala Wijewardena (the aduthaal maddale), H.L. Seneviratne (sitar), Kitsiri Amaratunge (sarpina), L.R. Mudalihamy and Ramya Tumpela (Esraj). The constant inspiration for the orchestra was the presence of Ediriweera Sarachchandra himself who enjoyed playing the tampura. Something very special about the Professor was his musical knowledge. I recall how in later days, he sat along with Amaradeva in the composition of music for his play Loma Hansa. Nothing can be overstated with regard to Charles Silva Gunasinghe Gurunanse. He was such a marvel and one would find the entire play reflected on his visage while he sat on the side playing the drum. With "Gurunannse" the drum spoke in a way it never did after his demise.

The chorus is a distinctive structural feature in Maname. Seating them on stage while the actors played was something new that Sarachchandra introduced. Here, he was influenced by Japanese Kabuki. Sri Chandraratne Manawasinghe interestingly saw the influence of our own bali thovil here where the audience join in the singing. Indrani Peiris (later Wijesinghe), Trixie De Silva, Swarna Mahipala, Nanda Abeywickrema, Daya Jayasundara, G.W. Sathischandra and Pastor Peiris adorned the original Maname chorus. Trixie is no more.

My regularity in Maname ended when I joined the Sri Lanka Administrative Service in 1961 to work in the outstations. However, I never lost contact as I continued to perform occasionally. It was in the year 1993 that I performed during the life of Sarachchandra for the last time. That was before departing from Sri Lanka to make Australia my adopted home.

In 2004 I played again at the Namel-Malini Punchi Theatre for a special show commemorating Sarachchandra's ninetieth birth anniversary. The fact that I had kept in touch with the play enabled me to get on stage with successive younger generations who took over from the original cast. That was an invigorating experience, although I missed the camaraderie of my old colleagues.

No account of Maname is complete without mention of the original organizers, namely Arthur Silva, Wimal Nawagamuwa and K.A.D. Perera. These men worked tirelessly to get the play on board. I remember the late Eileen Sarachchandra who was intimately involved in the original production. Eileen, the Professor's first wife, was an able actor in her own right and a great make-up artist. She was a charming lady with a mischievous smile. However, I might add that it was the entry of Lalitha, the professor's second wife, that had made Maname and in fact all Sarachchandra's dramas financially viable. A talented artist herself and engaging personality, Lalitha also had the marketing skills required to take the plays widely before the people.

(Extracted from the Sunday Observer, 29 October,2006)

* * * * * *

<u>සංස්කාරක සටහන:</u> ශ්‍යාමන් ජයසිංහ අතින් මනමේ පළමු දර්ශනයෙහි සිදු වූ ප්‍රාතිහාර්යය ගැන මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මෙසේ පවසා තිබේ.

"වෙස් ලාගෙන කරන අවසාන හුරුවේදී සෙසු නළු නිළියන් සෑහෙන ප්‍රමාණයකට සතුටුදායක යයි මට සිතුණු නමුත් ශ්‍යාමන් ජයසිංහ කුමක් කරාවි ද කියා මා තුළ බලවත් සැකයක් තුබුණේය. ප්‍රසිද්ධ රංගයේදී සිදුවූයේ ආශ්චර්යයකි. අවිනිශ්තව තුබූ පොතේගුරු භූමිකාවේ ඔහු ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවෙහි හඹා දක්වූවා සේ විය. ඔහු කඩතුරාවෙන් මතු වී ආ හැම මොහොතෙහිම ප්‍රේක්ෂකයෝ මහත් කුතුහලයෙන් කිසිදු හැලහොල්මනක් නැතිව තම විදහාගත් දෑස් ඔහු වෙත රඳවා බලා හුන්හ. ඔහුගේ මුහුණ විස්මය, භය, ශෝකය, හාස්‍යය ආදිය පිළිබිඹු කරන කැඩපතක් සේ විය. ඔහු පවසන්නට යන තතු පිළිබඳ ඉඟියක් ප්‍රේක්ෂකයෝ එහි දුටහ."

නළුවාගේ කාර්යය රචකයාගේ හා නිෂ්පාදකයාගේ මෙන් නිර්මාණාත්මක එකක් යයි මම එදත් විශ්වාස කළෙමි. අදත් විශ්වාස කරමි. අධ්‍යක්ෂකවරයාට කළ හැක්කේ ඔහුට උපදෙස් දීම පමණි. තමාගේ භූමිකාව ඔහු තමාම නිර්මාණය කළ යුතුය. එම නිර්මාණය සිදුවන්නේ ඔහු ප්‍රේක්ෂකයන් හමුවෙහි රඟපාන විටය. ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ හදවත් හා තමාගේ හදවත එක ස්වරයකට සාදන ලද තත් කීපයක් පරිද්දෙන් අනුකම්පනය වූ විටය.

'මනමේ' නාටකයෙන් පසු බිහි වූ හැම නාඩගමකම පොතේ ගුරුන්නාන්සේගේ භූමිකාව රඟ පෑ නළුවාට කළ හැකි වූයේ ශ්‍යාමන් ජයසිංහ අනුකරණය කිරීම පමණි." (පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ, 1985, 203-204 පිටු)

' ඉර සඳ දෙවියෙනි අධිපති අහසේ
මෙ අප හැම හට දෙනු වරං '

Behind The Masterpiece

Indrani Wijesinghe

It was early 1956. The University Park at Peradeniya looked just exotic. On a soft chilly morning we would walk out of our Halls of residence clad in multi-hued and attractive, but cheap 'coolie'-Saris. The meandering roads, decorated by none other than Mother Nature, was a beautiful sight. No Greek or Roman artist of an ancient and prosperous Era or a modern artist of today, would ever succeed in challenging Nature's marvellous ability to create such a rare masterpiece of beauty. Towering over us, an arch of giant trees provided shade. The daintily clad women would stroll leisurely for lectures, as they were not entrapped in a high speed rat-race. The road was strewn with multi-coloured flowers-pink, blue, red, yellow, flamboyant, purple and orange. Streamers of flowers would hang over our heads. This ideal setting would have easily caught the eye of an aerial photographer to click his camera. Nature's blessings on this young crowd of undergraduates, was just one of the many fortunes which Peradeniya bestowed on us. With deep gratitude we remember the master-mind behind the **"Road to the Peradeniya Paradise,"** Sir Ivor Jennings, who opened the door to a new world, to the aspirants of a decent education, in a magnificent setting.



Indrani Wijesinghe
(Nee Indrani Peiris)

Member of the chorus of first Maname production; (1956) Indrani Peiris graduated from the University of Ceylon (Peradeniya) and started her career as a teacher. Later she served at Mahaveli Economic Agency and Colombo National Management Business Institution as an Executive Officer.

Soon after graduation she married Edmund Wijesinghe, Maname's Veddah King.

Our generation was a lucky one. We had experienced a very modest but adequate life, at home. The exposure at Peradeniya made us strong. We inhaled the goodness and the quality of Peradeniya effortlessly and ended up as a mature and educated lot, with a simple outlook and a balanced mind. In this back - drop of coolness and serenity, we sensed that there was a "fuss and a buzz" that Dr. Sarachchandra was returning to the Campus from Japan. We were impatient to have a glimpse of him. My eagerness to see him was great indeed! But I was disappointed

every time I peered into the lecture rooms, until one day at last I saw him getting out of his green Volkswagen car - EL 497. My expectations collapsed! The great academic, the Literary

'Giant' was small in stature. The anxiety evaporated. We got immersed in the examination fever. The girls residing in Sanghamitta Hall had the opportunity of seeing "Doctor" often driving up and down the Sanghamitta Hill.

After the annual vacation, we returned to the campus, for the Second Academic Year. There was good news awaiting us, that, Dr. Sarachchandra was going to produce a drama and anyone interested could meet him at an audition. With trepidation I walked in with a few others for an audition before 'Doctor'. I had never in my entire school career studied music at a special academy. My early education in a Roman Catholic Convent provided a great opportunity to open our eyes to fine western music, with basic voice training and choral singing, taught by English and Irish nuns. At home a musical atmosphere was provided by my father, who owned all the Oriental Musical instruments- the Serphina, Tabla, Violin, etc, although he could not play a single note. He acted the role of Music Conductor. Without dissent my sister and I had to sing to please him.

Once, inside the audition room I was at complete ease, when I discovered that all who had gathered there were in the same boat-Trelicia, Hemamali, Trixie, Swarna, Lionel, Shyamon, Pastor etc. Looking back after fifty years, it could be concluded that the 'Great Master' had no choice, but to absorb all of us into his fold. Practices for the drama started (may be in July '56) first, inside the artistic setting of Doctor's bungalow-with Dumbara mats and cushions of all colours, and sizes. In this drawing room we had our first ever encounter with Charles Silva Gunasingha Gurunnanse, a fascinating person, indeed. The first steps of a rhythmic walk, getting used to a meaningful and musical language and singing 'Nadagam' songs, were initiated in his drawing room. "The Magic had begun." We absorbed every bit of the novel magic, that emanated from this breath of fresh air. We got used to a swinging gait very much appropriate to a young damsel. As we sang there were times when we got stuck with false notes and went completely "flat." There were moments when we went out of step and laughed at our own selves.

Gurunnanse and his son Norman brought life in to this exciting episode with the vigorous beating of the drums. The rhythms of the dance, music and the drums seemed to be reverberating with life. Suddenly Gurunnanse would stand erect like a youth. In the eyes of the young team he looked quite old, with white hair tied into a small knot, ('Konde') and minus a few teeth. In a flash, he would transform him self in to a sprightly, agile dancer, stretching out his four limbs and leaping up. "How does he manage it"? I ask myself in amazement. He is back again at the drums, giving life to rhythms that resonate with the heart-beats. We were eager to learn the new style and catch the magic in the air.

In this small room where the foundation was laid to raise a rare piece of artistry, was the great artiste Sarachchandra, a man of charm and a deep Buddhistic outlook. What was his role in this scenario of drum-beating dancing and singing? How did he inspire us? Standing at the back of the room with one arm bent, the elbow resting on the palm of the other hand, he would only gaze at us, leaving us at peace with ourselves. May be, he imparted his gentle rays of silent therapy to convey to us a message related to the goal he targeted. Very seldom would he guide us with minimum but precise words. Just then a tray of hot tea would arrive from the Sarachchandra household, for a short break.

The initial work had begun, but yet two main characters, other than the Maname Queen were missing. One evening at practices, there appeared a young but mature-looking, robust man. He seemed to command respect, rather than warm friendship from the young crowd. However, in a few days, Sirimanne became one of us. A teacher by profession, he very well fitted into the role of Prince Maname. Things were getting into shape gradually, but still the hunt for the 'catchy' and the daring character was on - that of the Veddha King. One wouldn't expect a veddha to roam the manicured paths of a University campus. Obviously he had to be hunted down. Entrapping the Veddha was cleverly done, by none other than the President of the Drama Society, Arthur Silva, at the Bogambara grounds carnival, Kandy. Who else, but the 'Master Sir' only, would have accurately sensed the innate ability and skill of Edmund Wijesinghe, at playing the character role of a rugged, uncouth Veddha King. Even way back in 1956, Arthur in his youth was totally different from all of us. He was responsible, dependable, sober and patient. He was the caretaker, doctoring us with Panadol, and plaster. He was the heart and soul behind the "Dram Soc", arranging trips every week-end, and seeing to our comforts. I yet remember the splendid weekend we spent at Prof. M.B. Ariyapala's, after a show down South. The dinner that night was a lavishly spread 'banquet,' in his ancestral home.

But for Arthur's self-composure, the 'Guru' would have had to take time off his fine trail of thinking, to finalize the masterpiece. Arthur tactfully doused the hot embers ignited by the young boys. Sirimannae and Wijesinghe were blessed with dramatic skills, about which, they were beating drums and talking proud. Along with Arthur we manipulated a "cordon off ring", out of respect and concern for Doctor. Arthur, we respected you, for what you were. On behalf of the entire original Peradeniya cast I say "Thank you" to you.

The girls in the cast almost venerated the Master Sir and were docile and easy to handle. The Doctor of Philosophy perfectly understood that women wouldn't create problems, unless you got close to them, and let them 'conquer' you. Trelicia was light hearted and friendly, fliting from one to a another, telling jokes, and herself laughing before anyone could enjoy them. Trixie and Swarna Mahipala were very quiet unlike the "not so quiet me". Hemamali was a kind of a rare and bouncing personality who was thoroughly spoilt, being the only daughter among three sons. When she felt 'bright' within her, we were forced to act bright. When she was moody due to no fault of ours, we had to tolerate her. She was vibrant and lively, but was an ace critic. Yet she would be emotional and sob. Hemamali was confident she had a shoulder to lean on, in me. She walked out of Maname after her marriage to Dr. Siri Gunasinghe. Later we realized that secret and romantic messages had been exchanged, while Siri was doing the make-up on Hemamali's face. Hemamali I miss you.

Among the boys, Pastor was the naughty one, commenting on all the girls, sending us into giggles while the show was going on. Ruth, his talented wife, was the only woman who could tame him. Arrogant Pastor imagined that he was the most honourable Peterite on this earth, second only to St. Peter. Shyamon was respected by all of us for his demanding role, that of "Pothe-Guru". He paid much attention to his make-up, being aware that he was the first actor to appear on the dark stage, with spotlights focused on him. He would eagerly ask, "Indrani- do I look alright?" I used to flatter him readily to see the twinkle in his eyes. Congratulations to you Shyamon, for the great pride you brought us, on 3rd Nov 2006, by accomplishing a rare feat, that of appearing on the same stage at Lionel Wendt. Great indeed!

My reminiscences would be incomplete, without a mention about Lionel Fernando, Lionel who is easily noticed in a crowd even today by his thick white mop of hair and broad grin, made it a point to make himself noticed, even fifty years ago. Vain fellow! you were Lionel, you had the impression that you were the most handsome guy in Peradeniya. We all belonged to a sprightly crowd with healthy relationships. Lionel, you were the 'Master Conductor' of the 'Maname Band', during our trips from one town to another. The bus-rides were full of fun, and excitement. When all the boys were dressed in simple shirts, why would you wear a coat? You wanted to cut a figure. Standing behind the driver's seat, clapping your hands, you would yell, "Hey girls-boys, let's start". Then you would hit the bus and sing "Dinaka-nadin-dina-Sihine seba vuna (දිනක නදින් දිනා- සිහිනෙ සැබෑ වුනා)" Did you then realize that without the 'bus chorus', you could never have sung a single line by yourself. Do you remember with what strain you learnt your one and only song on stage, "Me ve ma dutu komala liya? (මෑ වේ මා දුටු කොමල ලියා)". At the same time Lionel, you were the daring Veddha who pushed the "King of the Gang" to bait in a princess. This is the Government Agent of Jaffna one time, who charmed and enticed the Tamil population of Jaffna; the Secretary who flitted from one Ministry to another, and tried his skills as Peace-Maker to meet Prabhakaran. Lionel we were friends then and we are friends even today, living to recall the joys of Maname days. With sadness I remember Wimal Nawagamuwa, the treasurer and K.D. Perera, the Secretary of the 'Dram-Soc.' In Sri Lanka I cannot recollect any Minister of Finance being showered with praise. Likewise the decent and shy Wimal, was the target of brick-bats, with no chance of defence. I missed Trelicia very much and also Trixie and Swarna, who are with us no more, on the 50th anniversary this year.

Dear Master Sir, you gave us immense joy and experience by taking us under your wings. Having traversed the entire length and breath of India, and seen a vast spectrum of dance and drama, and proceeding to Japan later, you brought back with you a 'dream.' Without a single harsh word and maintaining your equilibrium, you moulded the young undergraduates to be the players who gave life to your dream. Your home was a haven for weary minds. Sir, you would sit on a mat along with us and sing songs of nadagam style and Tower Hall days. Your favourite hit "Esa Preethi Karavana Rupa (ඇස ප්‍රීති කරවන රූපා)" would rouse our hearts. Both your households, earlier at Peradeniya and later on at Kotte, provided a rendezvous and an ideal setting for relaxation and contemplation on the finer things in life. Lalitha, you have taken upon yourself the obligatory task of carrying the torch ablaze. May you be blessed with strength to go forward!

One Sunday morning feathers ruffled in the Maname nest. Hot and steamy words spurted. "Who the h...l is she? A mere chorus girl, to get her photograph published in the Sunday Observer? We are the lead actors!" The reason? A photograph of myself in the stage-costume had appeared with the first ever publicity write up on Maname. The calm Guru was clueless and unperturbed as long as his photograph was out of it. Did I manoeuvre the journalist to choose my picture? I just did not care a dime! Who were they? We were all one crowd. Sirimanne got the message and understood me.

Meeting Maestro Amaradeva at Doctor's home and chatting and singing with him freely was an unexpected attainment. The humble and friendly Amaradeva, a wizard of music par excellence was like one of us. What stuff genuine brilliance is made of! Fifty years ago he was, no Pandit or Doctor of music but had gained recognition here and abroad. Doctor and

Amaradeva would sit in the front seats of his EL 497, while the girls were cluttered at the back. I would request him to sing and he would oblige. When I meet you today, I address you as 'Sir' and I am humbled when you take my hand and chat to me. But I am filled with pure joy when sweet memories flash across my mind, reminding me how you sang "Ipida mere-Yali Ipide (ඉපිද මැරේ- යලි ඉපදේ)" with us.

Everyone who participated in the production enjoyed a rare experience and a fascination. Some moments were utterly hilarious bringing roars of laughter. Peter Lashe, a lanky guy, a foreign student of Ramanathan Hall, became a part of the production. After a performance one night at Lional Wendt, Hemamali rushed into a wash-room and did a double quick turn around and banged into me, chuckling with excitement. She had caught Peter doing a bath in his 'birthday kit'. Strangely, several times Peter was at the butt end of a joke. Once he was caught clad in a "Very holy" sarong, quite ignorantly. Why on earth did he not get into his trousers? I could have strangled Hemamali, to prevent her laughing gas leaking out liberally. Could anyone tell me where he is today?

Life in the Peradeniya Campus, at its inception, is just incomparable to that of any University campus, in our country today. 'Master-Sir' we venerate you for your effort to add artistic glamour to the campus. You provided us with everlasting memories of our youthful days. It was just your sheer brilliance and the appealing personality that beckoned us to rally round you for you to display the masterpiece, Maname. The 1955-59 batch of undergraduates seemed to be the luckiest. The icing on the cake was Maname indeed!

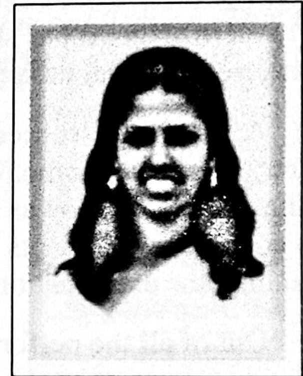
' මිහිකත දෙවියනි අධිපති පොළොවේ
දෙපය තැබුමට දෙනු වරං '

Reminiscences of Maname

by the late Trixie de Silva, a member of the original Maname chorus.

November 3, 1956 is a red letter day in the history of the Sinhala theatre. That day is still so fresh in my memory that I feel twenty five years younger when I write this.

Maname was first staged at the Lionel Wendt Theatre by the Sinhala Drama Circle of the University of Ceylon, Peradeniya. As we performed *Maname* on that memorable day in that half-empty hall none of us dreamt that it would be the finest piece of theatrical experience it proved to be later. My mind goes back to the days when Professor Sarachchandra embarked on this venture with the help of a veteran, Charles Silva Gunasinghe Gurunnanase who had been associated with Nadagam plays over a number of years. I still remember how the old Gurunnanse sang traditional songs from various Nadagamas to entertain us almost everyday just before the *Maname* rehearsals began. He sang effortlessly, his face full of expression, and it was treat to watch him.



Trixie de Silva

Trixie de Silva who graduated from the University of Ceylon, Peradeniya was a member of the original Maname chorus.

She also helped in proof reading of the Maname first print, published in 1958.

During the rehearsals of *Maname* we were thoroughly amused by its peculiarities. The conversations were in a sing-song style. All the steps of the actors and actresses were rhythmical. In short the whole play was stylized. It was a refined form of the old village Nadagama. Gradually we got used to the 'stylized' drama and enjoyed every bit of it.

Just before leaving for Colombo, Professor Sarachchandra warned us to be ready for any kind of response from the audience, since it was a different form of theatrical experience. "You may hear catcalls, jeers and even get hooted because it is so different from the existing form of Sinhala theatre, but don't worry. Carry on regardless." Those were his words of advice to us.

These words were very encouraging to the young and enthusiastic members of the Drama Circle. We really felt as if we were setting off on an adventurous journey when we set off from Peradeniya.

When the play was about to commence there was a certain degree of excitement and anxiety all around us. We were thoroughly relieved to find the Lionel Wendt Hall at least half-full as it was, at that time, exclusively used by the Colombo bourgeoisie for the English theatre. The ovation and the flood of praise and appreciation from the audience at the 'finale' of the play was ample proof of its success. It was a cosmopolitan audience consisting not only of Sinhala theatre-goers, but also of foreigners, diplomats, English theatre-goers and critics. Some of them rushed backstage to congratulate the cast. Even foreigners who did not understand the language said that they enjoyed it thoroughly.

A review in the Ceylon Daily News said: "Dr. Sarathchandra in his search for a dramatic form in Sinhalese turned to the Nadagama. Maname is the pioneer attempt to adapt this form to the modern stage. It has succeeded in pleasing all classes of theatre-goers, the English and the Sinhalese educated, urban and provincial."

After the two successful shows in Colombo, we received invitations from all parts of the country to stage Maname. We were not in a position to comply with all the requests, but I remember taking part in as many as forty performances during my three year stay in the University. Our cast consisted of students in their 1st, 2nd and even 3rd year. So we had to adjust our programme excluding the examination periods which was a difficult task indeed.

Out of all the performances there are two shows of Maname which stay evergreen in my memory. One was the show at the Peradeniya campus which was staged in the open air theatre built specially for Maname. It happened to be a full-moon night. The moon was shining in all resplendence over the stage as Prince Maname burst into song expressing his love for the princess (teacher's daughter). It was a rare sight which cannot easily be forgotten. The other was the show staged, once again in the open air, on an improvised stage for the benefit of workers in Bogala Mines. It would have brought nostalgic memories of the old village Nadagama to this audience which consisted mainly of villagers. This was quite evident from the remarks made by them while the play was going on. When the Veddah chief chased the queen away some of the audience justified the act saying loudly "It serves her right". Unlike in the urban theatre there was "audience participation" here in the typical Nadagam tradition! Needless to say we enjoyed every minute of this show at Bogala.

Twenty five years have passed since Maname was first staged. It is with deep sorrow that I remember the late Benedict Sirimanne who impressed everyone and won the admiration of all in his role as Prince Maname.

I also remember with gratitude the late Charles Silva Gunasinghe Gurunnanse who taught us to sing in the Nadagam style. It was a treat to watch him sing old Nadagam songs. Every time Charles Gurunnanse played the drum for Maname, he was accompanied by his equally talented son Norman. After the father's death, Norman Silva Gurunnanse was able to take his place. Hailing from a family of traditional drummers and singers they excelled in the art of playing the 'maddala', a kind of drum exclusively used in Nadagamas. Charles Silva Gurunnanase was a great source of inspiration and help to Professor Sarachchandra in the production of Maname. In conclusion, I would like to pay tribute to our "guru" Professor Sarachchandra for having brought about an upheaval in the Sinhala theatre. I also remember Trilicia Abeykoon who excelled in the role of the Maname queen, Hemamali who sang with us in the chorus while playing that role

occasionally, Edmund Wijesinghe who shone as the Veddah King, Shyamon Jayasinghe, the Pote Guru who stole the show at almost every performance of Maname and the Veddahs, Lionel Fernando, M.B. Adikaram, Piyatilaka Weerasinghe, D.B. Herath and Karunadasa Gunaratna who contributed so much to make Maname a success.

Lastly, I recollect with pleasure Indrani Peiris, Swarna Mahipala, Nanda Abeywickrema, Pastor Peiris, G.W. Sathischandra and Daya Jayasundera who sang with me in the Maname chorus during our University days.

The late Trixie de Silva wrote this on the occasion of the 25th anniversary of the first staging of Maname which fell on November 3, 1981, but failed to send it for publication. This has now been sent to us by members of her family on the occasion of the 50th anniversary of this historic event.

' සියලු දෙවියනි උවදුරු දුරලා
මේ රඟපෑමට දෙනු වරං '

Maname -
A Lasting and Treasured Experience

Nanda Abeywickrama



Nanda Abeywickrama

After graduating from the University of Ceylon, Peradeniya in 1958 Nanda Abeywickrama joined the public service and was a member of the S.L.A.S. for nearly thirty years. He was Secretary to the Ministry of Lands and Land Development from 1978-1988 after which he served the International Water Management Institute (IWMI) as its Director of International Co-operation and later as Senior Advisor to the Director General. He also served the Global Water partnership in its Technical Advisory Committee and as Regional Chair of the South Asian Chapter. Nanda continues his interest in drama and the fine arts.

He was a member of the chorus of first Maname Production, 1956.

The 'entre'

It was the "Summer of 1956" at the University of Ceylon - Peradeniya Campus, afternoon tea at the Ramanathan Hall Cafeteria always provides a relaxed atmosphere, for it is a respite between returning from lectures and moving off to sports or the extra curricular activities.

As we finished tea customarily, I felt a hand on my shoulder - looking behind, it was Arthur Silva, one year my senior and a familiar though not close colleague. Without much introduction, he enquired if I would like to participate in a stage play; if occurred to me then that Arthur indeed was the President of the Sinhala Drama Circle.

Almost involuntarily and without much hecitation, I said 'yes' because this was an opening I was looking forward to. I was in my second year at the university; having opted for a three year course of studies. I had no year end examination to worry about and I had a liking for music and drama. As I nodded, Arthur said that Dr. Sarachchandra is rehearsing a new play and invited me to go for an audition. I was apprehensive but hopeful, I thought I will take the risk! We climbed up the steps leading to Sanghamittha Hill from Ramanathan Hall to reach Dr. Sarachchandra's house near the Medical Centre. I was not sure what I was in for, other than Arthur's comment on the way that Dr. Sarachchandra was experimenting with a new style of drama.

By the time we entered the aesthetically designed university staff bungalow, rehearsals has already begun; so we slipped in so as not to disturb the rehearsal. My first impression was positive; very positive.

These were several of our colleagues on the floor, Ben Sirimanna, Lionel Fernando, Trillicia Abeykoon the lead actors. Kithsiri Amaratunge at the harmonium and Pestor Peiris and Sathischandra in the chorus. They were already 'performing'

and Dr. Sarachchandra was directing the players with Charles Silva Gunasinghe Gurunnanse- who at first sight appeared to be some what of a curiosity at the 'Maddale' concentrating heavily on every beat and step and every syllable.

Everything I witnessed and experienced was novel and captivating; the Maddale drum beat, the stylized steps (gamana), the Pothegura, the stylized rendition of dialogue, were all new and struck me as being a cross between being serious and humorous. I was beginning to wonder how I could fit into this fabric. Ben Sirimanne's trained tenor voice filled and shook the room, while Trillicia's plaintive tone gave a pleasing melancholy to the theme of the play. In between Dr. Sarachchandra and more often the Gurunnanse would give some instructions on the methodology, the nadagam traditions and the many do's and don'ts in a stylized play, very distinct from the western style stage plays we were accustomed to.

All this seemed pleasant and interesting but I was nervous; Dr. Sarachchandra, who seemed casual and easy going as a lecturer portrayed a more firm and strict personality as a dramatist. During the break Arthur introduced me as a potential member of the chorus. Instantly, he decided to audition me and in response I almost involuntarily responded with some popular Sinhala song derived from a Hindi film song. He did not seem to listen and did not seem impressed either. He only commented 'what to do - this is the sort of music they have to listen to' I was not sure whether I was 'in' or 'out', but Arthur signaled me to hold on.

The Rehearsals

After the break, we were supposed to join in the 'Athvel Gayana' - the chorus. It was novel but not easy; the melodies were so strange and the lyrics somewhat classical. Nevertheless we were enthusiastic; since the chorus was a group - of boys and girls - it was not very difficult, because as individuals we do not get spotted. One thing was clear though; each one was eager and committed to perform at his/ her best. The real trick in rendering these difficult songs was, in the 'shrutiya' - the pitch. Kithsiri at the harmonium and Somaratne on the flute would give the shruthi and every singer's voice has to match it. If one were to miss the 'shruthi' and become discordant, one gets found out. Although I did not possess a strong voice suited for nadagam, I was at ease with the 'shruthiya'. At the end of the evening I assumed that I was acceptable. One could never be sure for there were several who had got dropped out on the way.

The days that followed were memorable; as the scenes unfolded and the lyrics combined with the melody and the dance steps and movements, a whole now world of exalted entertainment experienced never before, was being discovered. As each day passed and a new melody was introduced our interest and enthusiasm rose one further step in the ladder; thus by the time we reached 'Premayen Mana Ranjithawe' after a few weeks; everyone was ecstatic and eagerly looked forward to the rehearsals. In between of course there were minor hiccups now and then; at the beginning Shyaman Jayasinghe could not even read Sinhala properly leave alone pronounce the Sanskrit based stanzas. I guess he used to write the script in English and of course sang with a western accent! However, in time Shyaman became so proficient in both singing as well as in 'abhinaya' that latterly be became the Pothe guru for all time and a star attraction on stage, Lionel I guess was initially identified for the role of Prince Maname or the Veddah King. But Gurunnanse ruled that his voice was not strong enough for those roles; Lionel thus become 'Vedi detuwa' while Edmund Wijesinghe was discovered as ideal for the Veddah King's role. Ben's strong and resonant voice made him ideal for the role of Prince Maname although he appeared overweight for a young prince! In the nadagam though, it is not just the looks and facial experience that matters but the total personality along with skills in movements and singing.

As the rehearsals progressed it was difficult for us to visualize how the play would unfold from a rather simple straight forward story to a highly emotional and complex dance drama. It was also difficult to comprehend how the melodies and lyrics were combined and matched to bring out the right mood. Ergo, from 'Van me aranne, man biya wanne' to 'Giya Veddo - Noma Viddo' demonstrated how the words could be manipulated to change scenerios. These effects reach a crescendo when we get to the latter part of the play in the confrontations between the Prince and Vedi Raja. The sheer innovation, depth and luster of these scenes bound all of us to the play in its totality.

It was Gunasinghe Gurunnanse who uncompromisingly insisted on the right pronunciation, emphasis and intonation to bring out the total effect, especially in the confrontations between the Prince and Vedi Raja. Gurunnanse was very strict and adamant when it came to the observance of nadagam traditions. At one stage Dr. Sarachchandra introduced a courting scene with a duet between the Prince and Princess, prior to the formal marriage ceremony. Indeed a song had been composed and practiced; but the Gurunnanse objected vehemently insisting that Nadagam tradition does not permit such a scene before the formal marriage; Dr. Sarachchandra respected it and the scene was dropped.

While following the nadagam tradition is stylized speech, song and movements Dr. Sarachchandra enriched it further by incorporating classical dance steps and movements from Indian ballet with the help of Kalaguru Vasantha Kumar who created the dance steps for Prince Maname's entry to go with the song 'Nan Sirin Vorandi', and more interestingly, the battle scenes between the Prince and the Veddah King that moved the play to an unprecedented and fierce level of action.

Maname introduced new features not only in its dramatic content but in presentation and stage management as well. The stage decor (sans props and sets) innovative stage lighting and effects by Mahinda Dias) were very new and refreshing features that helped to transform the nadagam for the contemporary stage.

Performing Maname

Having, staged Maname in November 1956 and experienced the overwhelming response from the public and from university colleagues, Maname songs and dance forms became instantly popular, and the Maname troupe became symbol of epoch making drama, commanding respect and affection. This initial success led to a massive demand for Maname; the year 1957 was the year of disseminating Maname. Following shows in Colombo and Kandy we started on a 'Down South tour' starting with Panadura, our visits to Kalutara, Balapitiya, Ambalangoda, Galle, Baddegama, Matara, the heartland of Nadagam, was an outstanding success and memorable. The audience response was overwhelming. Off stage the troupe was being welcomed and entertained lavishly by affluent art lovers and philanthropists of the area by way of delicious meals often in their spacious homes.

This was a most enjoyable time for the students as the troupe has by now developed an identify and camaraderie; we used to travel in a tour bus with our basic musical instruments and song and dance was the order of the day. During this tour Dr. Sarachchandra often used to travel in the bus and join in the fun; I distinctly remember him joining in a sea bath at Ambalangoda and enjoyed time with the undergrads for quite some time. In addition we would get special invitations from friends and relatives who wished to meet the cast, especially the Maname Queen (Trillicia) in person for a leisurely afternoon tea that was a specialty of that era down south. We loved this because that kept us fed for the duration of the evening show!

Participating in Maname was not merely about 'acting in a play'; it was a preparation for our future, like anything else in the university. The team work, the commitment to the performing arts and to a set of values were an inseparable part of being with Maname. One illustration was in our final year, after we had staged Maname some 25 or 30 times we had assumed that we had come to the end of the road and we had a kind of farewell meeting with Dr. Sarachchandra; his response came as a revelation. He said "No Maname will not end here; it must continue after you leave the campus, you should organize yourselves and run it, if you cannot find the time, look for substitutes" It is as a result of this idea I guess that 'Jana Ranga Sabha' was born. The 100th shows staged in the early 60's was an important milestone. It was this trend of thought that kept Maname alive for 50 years and undoubtedly will continue to be as fresh as it was then, for a long time to come.

The 'Original Cast'

It is always acknowledged that the original Maname cast and group led by Ben Sirimanna, Trillicia and Wijesinghe were inimitable. Apart from their theatrical talent and prowess the enthusiasm, commitment and camaraderie were remarkable and unimpeachable. The cast was always together and willing to perform; they all cooperated both on and off stage like members of one family. There was never a trace of jealousy, nor competition nor suspicion among colleagues. All were committed to give of their best for Maname and for Dr. Sarachchandra. It probably arose out of a combination of audience response and the public recognition and the respect and affection we all had for Dr. Sarachchandra's mission - the consummate artist who never tried to discipline but provided intellectual leadership of a high order.

In the early 60's the original Maname group went their different ways in public life and would only meet occasionally on account of poor communications in those times. But Maname continued with several new generations. It was not until 1993 we had a reunion that was in July 1993 following a chance meeting I had with Arthur. Arthur went all out to contact all the surviving actors and support staff and managed to get probably everybody together with their spouses other than a few like Somaratne Edirisinghe, Ramya and Swarna. As a result we had a most delightful evening of Guru Pooja and impromptu re enactment of Maname without stage effects and costumes. On this occasion we sadly missed... Ben, Wije and Trixie who by this time had passed away, since then too we lost colleagues Kithsiri, Hemapala Ratnasooriya, Gunaratne and Trillicia...

The Experience

Participating in Maname was not merely an experience for the stage, it was a lasting life experience for understanding the performing arts and instituting a set of values and endearing oneself respectfully to traditional art and culture. The dedication with which Dr. Sarachchandra and Gunasinghe Gurunnanse treasured and imparted it left us with no choice but to imbibe them fully. This set of ideas and values is the true spirit of Maname and runs like a scarlet thread through out our lives and of the larger Maname community.

As I conclude this write up I listen to the original recording of Maname, now in CD format and cherish the voices of Ben and Trillicia in "Rusiru Landuni Oba Premayena"

'නිමල පෙමින් නිති මා ඇති දැඩි කළ
මා පිය ගුරුගේ අණ ලෙසිනා
සේ සිය නේත්‍රා මා රැකි සතතා
සිත නොම රිදවා වෙසෙමි සදා'

The Birth of a Masterpiece

Dr. Hemamali Gunasinghe

First of all, I want to thank the editors of this volume, for letting me take this trip down memory lane with you in order to commemorate the Debut *of Maname* fifty years ago in 1956, and to celebrate its Golden Anniversary this year (2006). My initial reaction to his invitation in March of this year was one of hesitation for several reasons. I was weathering a major crisis in my personal health and I needed to keep my attention totally riveted on the present. I felt I could not meet the April deadline. Besides, my youthful dalliance of less than a year with *Manama* seemed too brief and transitory for any meaningful recollection and, after the lapse of 50 years, memories of it were dim and distant. Moreover, not only time, but also distance - over 3 decades of living half a world away in Canada- had isolated me, not only from *Maname,* but also from the Sinhala dramatic scene, and left me with a sense of alienation. I seriously doubted that I had anything relevant or significant to contribute to this special volume. So I did nothing.

Nevertheless, in November, when I was reissued an invitation, and an extended deadline for submission, I had survived my crisis, I had regained a certain equilibrium and some new insights. There is nothing like a close call, a brush with your own mortality, to make you value what you have had in life, no matter how small or insignificant, and to make you want to celebrate every moment of it to the best of your ability. Moreover, I was also made to realize that I am one of the few principal members remaining from the original *Maname* cast who witnessed its birth. Revisiting *Maname,* and writing about it, became important to me. The uses of adversity, it seemed to me, are not only sweet, but also inspirational.

However, as I began stepping back in time, I realized that the most memorable event of 1956 for me was not my association with *Maname,* but my admission to the Peradeniya



Prof. Hemamali Gunasinghe
(Nee Hemamali Gunasekara)

Graduated from the University of Peradeniya in 1960. Hemamali Gunasinghe obtained her post graduate degrees (M.A. & Ph.D) frome the University of Victoria in Canada.

In addition to the role of 'Maname Princess' she acted in 'Ratnavali', 'Magul Prasthawa', 'Gara Vatunu Jeewitha' and in the film 'Sath Samudura' before domicile in Canada. 'Turaga Dan Dan Hadana' (a drama adapted from Garcia Lorca's Blood Wedding) is one of her productions. She is also a reputed translator. Her English translation of Siri Gunasinghe's 'Hevanella' as 'The Shadow' displays her skill as a translator. She is the wife of Prof. Siri Gunasinghe.

University, which at the time was exclusively devoted to the Arts and the Humanities. *Maname* is only a part, granted a rich and integral part, of my university experience. 1 have always felt a great affinity with the University of my time. Like us, the University, was in the first blush of its youth, dynamic, and full of enthusiasm and promise in many ways. The breathtakingly beautiful landscape of the new University, and the pleasing revivalist architecture nestling in the idyllic surroundings of the misty green Hantana valley, guarded by the gently rising and undulating skyline of the Mana-clad Hantana range on one side, and the lazily flowing golden Mahaweli river on the other, presented an enchanting and enchanted world to me, and vividly captured the eclecticism and the liberalism that had fuelled its creation and nurtured its character. It was a symbol of the emerging new culture, a rich and magnificent tapestry interweaving east and west and past and present. For the most part, students of my time were eager to absorb this new culture, and many of the faculty we encountered were as eager to disseminate this culture, to create change, widen horizons, and expand young minds, even when some of them were, ironically, looking backwards to do so. There was, seemingly, a pervasive sense of harmony and goodwill among, and towards, what was called the 'varsity crowd'. Perhaps the tensions that were to erupt later were percolating, but the dregs of violence and self-destruction that exploded in our face a scant decade later had not yet surfaced, or we were too dazzled by promises honestly given, though not yet kept, to notice.

But one promise it did keep: the promise to nurture the Arts. That year (1956), the Peradeniya University provided the fertile environment in which the new genre of drama could sprout and grow. In the field of literature especially, the late 1950's was a lively and dynamic time. New genres, or at least new elements, of poetry and fiction had already leapt into the forefront of literary controversy with the publication of Siri Gunasinghe's *Mas Le Nethi Ata,*(1956) and Gunadasa Amarasekera's *Karumakkarayo* (1955), sparking both a collision and a blending of eastern and western perceptions and values and literary forms and content. Spurred by the new literary movements and explorations, tradition at once collided and melded with modernity and innovation to create novel trends and direct critical thinking in new channels. A post-colonial resurgence or renaissance was dawning in the literary horizon, and the university was the sun heralding it. The birth *oi Maname* was not an isolated occurrence; it was a part, albeit a very significant part, of the literary renaissance that was wakening the minds of the literary public. The University itself, through the Drama Circles (both Sinhala and English) had been a major player in keeping the flames of drama burning with several experimental public performances and with student directed inter hall drama competitions. On hindsight, I often marvel at how, during a time when neither Theatre Arts nor Fine Arts was a formal part of the university faculty or curriculum, when the Peradeniya university hadn't even so much as a stage to perform on, both the Sinhala and English Drama Circles, with the untiring labours of people like Professor E.F.C. Ludowyk and Professor E.R. Sarachchandra, with extracurricular funding and support from the University, explored and enriched the dramatic culture for many years. Many faculty members, and minor employees too collaborated in these ventures. The University's contribution to the dramatic renaissance that *Maname* spearheaded has yet to be fully acknowledged.

What follows are my personal recollections of the birth of a masterpiece, though, at the time I, like so many others, was not aware of the magnitude of what was happening. It is a brief story in which I shall try to recall the creative process that transformed *Maname* from script to

stage, and the brief period of time, 1956 - 57. when it was still in the hands of the University of Peradeniya Sinhala Drama Circle. The recollections capture experiences that impressed an 18 year old's heart strongly enough to remain in her memory for fifty years. They are incomplete at best, but I hope my story will give life to the creative personalities and the cultural environment that created, nurtured, and embraced *Maname.* I will present my story in several flashbacks: the audition, the rehearsals, the text, the personalities, the costumes and makeup, and the debut.

The Audition:

Years before *Maname,* Professor Sarachchandra was exploring Sinhala folk drama, and integrating aspects of it into mainstream theatre. For example, he had already introduced elements of traditional stylized folk drama into modern theatre in *Pabawathi.* But in his own perception, it was more of a hybridization than an integration. His next challenge was the modernization of the folk genre to make it acceptable/palatable to the modern, westernized, post colonial, urban theatre goer. 1956 was the year that he felt ready to work out his experiment. In June of that year the Sinhala Drama Circle's call for auditions for *Maname* was out, but it only touched the periphery of my awareness. I had just come to Peradeniya as a 'fresher', and despite the euphoria and excitement brought on by the new found freedom in the idyllic and exciting surroundings of the Peradeniya campus, I was also rather lost, disoriented and awfully homesick.

My interest in theatre and drama from the age of six, when I first went on the school stage, urged me to audition, but I hesitated. As I remained dithering, the auditions were over; my new friends, Trixie de Silva and Ramya Thumpela, had already auditioned, and been selected, the former for the chorus and the latter for the orchestra to play the *esraj.* Then, two seniors from my school, the Sirisena sisters, one of whom was an office bearer in the Drama Circle, urged me to accompany them to the Sarachchandra residence on Sanghamitta Hill. The search for the princess was still open they told me. I was hesitant. I had, indeed, taken part in a lot of school dramas, but being one of the taller girls and also regarded as rather tomboyish, I had always been cast in the male lead. But, acting was acting, I thought. Surely, for a female, playing the role of a male was more challenging than playing that of a female, and I had done it many times. I decided to give the female role a try.

So one damp and drizzly Saturday afternoon, Piyaseeli Sirisena and I walked up Sanghamitta Hill. past Sanghamitta Hall, to the secluded B Bungalow that was the Sarachchandra residence. It is funny how little details retained in your memory suddenly spring to mind when you try to reminisce. My most vivid image of that rather hesitant walk up to the Sarachchandra door is of a rain drenched Thumbergia creeper, its few remaining blossoms, beaten down but bravely glistening with raindrops trembling upon the velvety petals like dew. Even with the drizzle outside, the door was open. Shaking the raindrops off our hair and clothes, we entered a world of chaos and buzzing activity. The Sarachchandra's were in their living room, its simple elegance - a fusion of Japanese and Indian decor - reduced to disarray by the restless activity of a gaggle of squawking students, talking, gesturing, humming, singing, the thrum of Gurunnanse's *maddala* drum intermittently silencing the cacophony of voices. 1 saw all of this in slow motion through a sort of haze. I knew Dr. Sarachchandra by sight, having been in a few of his classes by then. Mrs. Eileen Sarachchandra too I knew by sight. I admired her theatrical abilities immensely, having seen her on the stage a few times in plays like *Kapuwa Kapolhi.* I had also seen her

whizzing past Hilda Obeysekera Hall in the Volkswagen beetle, a self assured and competent modern woman, in my eyes. Dr. Sarachchandra uncoiled himself from the divan he was sitting on, and came towards us, a bemused and quizzical look on his face. I was ready to turn back and run, but Piyaseeli introduced me. All at once his face broke into the warm and lovely smile I came to associate with him always. 1 recall his interest when I told him, in answer to one of his questions, that 1 had been coached by Mr. Manis Pattiarachchi, the Tower Hall director and actor, for *Siri Sangabo* (the role I played in the school production of John de Silva's *nrtya* by the same name, the previous year), and he asked me to sing a few songs from that play. I also remember that, since I was auditioning for a female role, I sang the *Siri Sangubo* Queen's plea to her husband, although it wasn't a song I had sung in the play. He asked me to sing a couple of the king's songs as well and, at the end of it, he told me the role of the princess was mine. Trilicia, who had already been cast in the princess's role would alternate with me as he was aware that the role would be highly demanding on our voices.

The Rehearsals:

We started rehearsing in earnest. As I cast my mind back to those days, it is the rehearsals that stick in my mind most clearly, perhaps because observing the evolution of a major artistic creation, and being a part of that creative process, is an unforgettable experience even though one is unaware of it at the time. Almost on a daily basis, we would gather in the evenings in what was known as the Junior Common Room in the Arts Building, armed with the script and a late pass, as the curfew hour was 7.15 p.m. for female students. We were a motley group, marked by differences in age, personality, and background. As the rehearsals progressed, the participants took on their own special personalities and identities; relationships, associations and affections began to take shape, to grow and to change. Ben Sirimanne, mature, unflappable, and gentlemanly, with his pleasant mellifluous voice and gentle ways put me at ease and we developed a comfortable rapport while acting out our parts. Edmund Wijesinghe, somewhat older than the average 'fresher', and rather offbeat in appearance and demeanor, I found to be both amusing and unnerving. However, when he sang, the very walls of the Junior Common Room seemed to listen in hushed silence to the rich timbre of his voice that resonated with a suppressed violence that was so right for the role of the *veddah* King. In fact, the very awkwardness of his stance and movements fit the image of the feral character perfectly. His voice contrasted dramatically with the mellow richness of Ben's voice. I was so struck by how both their voices and personalities were so ideally suited to their roles. Trilicia, in her final year, seemed to me a rather intense and extremely dedicated and focused person. I knew her as *Somi Akka of Lama Pitiya* fame. She was quite petite but had a strong voice and a confidence and dogged determination that held and carried her through the rehearsals and subsequent shows to be later dubbed 'the Queen of Sinhala Opera'. Shyaman Jayasinghe as the narrator was indeed the dark horse among the principals. All through rehearsals his performance was not particularly striking, but on Opening Night, he electrified the audience like a bolt of lightening, generating and carrying the changing events and moods of the story. His metamorphosis that evening was a living testimonial to the importance of the audience in the creation of drama. But I have jumped ahead of myself.

Retracing back to the rehearsals, I recall the sweet harmonization of the voices in the male and female choirs, and the lithe and powerful choreographed movements of the cast of young *veddahs.* The orchestra revealed a veritable treasure trove of talent, indeed. I was amazed at

their versatility; they could play several instruments; they picked up the tunes unerringly by ear, capturing the nuances and harmonies. During lulls in the rehearsals they would entertain us with popular songs which we would sing for fun. Even as I write this, I see images of Ramya (Thumpela) and Senevi (H. L. Seneviratne) on the *esraj* Somaratne Edirisinghe on the flute, Hemapala Wijewardene on the Harmonium and, of course, *Gurunnanse* on the *Maddala.* The musicality of *Muname* is undeniably a major factor in its artistic success. Dr. Sarachchandra had selected some of the most moving, appealing, and enduring *Nadagam* melodies, and his charmingly evocative lyrics contributed exponentially to the undulating tensions, moods, and rising climactic moments in the plot, heightening the superb climax of the killing of *Maname.* During this heightened state of drama, the plaintive notes of the flute, playing one of the most stirring *nadagam* melodies, tugs at not only the audience heartstrings, but also at those of the players, and as the spotlight slowly brightened to pick up the devastating scene on stage during the performances, I did not have to act the part at all. During rehearsals, of course, we had no stage lighting or even a stage. The music contributed enormously to the dramatic moments and eased and supported the actors' performances to create the emotional conflicts and resolutions. The artificiality of stylization engaged both actor and spectator at a psychological level distanced from reality. Nevertheless, as we rehearsed, we adapted to it with spirit. In the typical light heartedness of youth, we also adopted it for our own amusement as well. Outside of rehearsals we would parody the walk and the stylized dialogue to create humor and amuse our friends.

Limitations of space and memory precludes me from mentioning all of the participants individually by name, but as we continued to rehearse, they all contributed to the vitality and the vibrance of the evolving drama, as well as to the enjoyment of the time we spent rehearsing. Often the whole Sarachchandra family would be present at the rehearsals. Sometimes, Nanditha would fill in for an absent chorus member and little Sunethra, about seven or eight years old, and sunshine bright, won everybody's affection with her cute ways. I must say that the creation of *Maname* seemed very much a family affair for the Sarachchandras. As *Maname* slowly evolved into the ground breaking production it became, the evenings at the Junior Common Room were charged with energy for the participants in its creation. We were for the most part a rather harmonious group. Some of us formed lasting friendships, and became supportive of each other during and outside the rehearsals. When in Colombo for the shows, Trixie, Ramya, Indrani ((Pieris) Wijesinghe) and Senevi were often guests in my home. My parents welcomed them, housed them, and treated them like family. Our friendships have survived the separations of time, distance, and silences, and are very much alive today after 50 years. Of course, as in any undertaking of such magnitude requiring close and constant contact among youthful, artistic, temperaments, life was sometimes not without tensions and frustrations. And I don't think I am letting out any secrets when I say that romantic liaisons too budded and either faded or bloomed between some of the cast members. Overall, my memories of that brief encounter with the *Maname* troupe, now even further mellowed by time, testify to a pleasant, enriching experience.

An account of the birth of *Maname* would not be complete without reference to the support and contribution of the office bearers and members of the Sinhala Drama Circle, who worked untiringly to facilitate the production and launching *of Maname* and to organize all the shows. The president, Arthur Silva, a calm, serious, dedicated and selfless worker was ever at hand, willing to do whatever was necessary. I remember Dr. Ananda Kulasooriya, the treasurer, sitting faithfully through many evenings of rehearsals. Another unforgettable memory is the

astounding southern hospitality of Dr. and Mrs. Ariyapala, who hosted us at their ancestral home in Ambalangoda during my only tour with the troupe. Much of the initial organizational bull work and leg work. from providing ginger tea at rehearsals and making sets costumes, props, and ornaments, to taking care of transportation and stage management fell to the officials and members of the Drama Circle. It is impossible to remember all of them by name, but their behind-the-scenes contribution truly helped to make *Maname* the success it became. As we celebrate the birth of *Maname,* and commemorate a proud moment in our literary history and, if I may say so, the University's history as well, we must not forget the University, which, undeniably, was the sponsor and benefactor that funded the production *of Maname* (and all Dram. Soc. productions, before and after it).

The production and debut of any play is a tense, exciting experience, but that of *Maname* was extraordinarily so because of the novelty of the stylized medium, revived and revamped out of the dying *nadagam* tradition. To present day audiences used to fifty years of the revamped *nadagam* genre, the novelty we experienced would be unimaginable. In introducing this new dramatic genre, the producers were taking a greater than normal risk of audience rejection. By and large, the folk drama tradition was novel and alien to the majority of its intended audience. Elements integral to the folk tradition such as the stylized dialogue, the walks and the gestures etc., as well as the use of the narrator, would be typically unexpected in drama as most viewers knew it, even though singing and dancing were a part of the Tower Hall plays. The unfamiliar operatic style of the *nadagama* highlighted the illusory nature of drama, and took it away from modern realism that had come to dominate the expectations of contemporary theatre goers.

A few weeks into rehearsals, we had the script memorized, the melodies and intonations under control, and the gestures, the movements and the choreographed 'dances' of the new stylized dramatic medium more or less in our grasp. Unfamiliar as the stylized mode was to me, it intrigued and engaged me, as it became progressively evident that it was not a rote memorization exercise, or rigid mimicking of prescribed movements. *Gurunnanse* would give the basic steps and movements and intonations but we had the freedom to imprint our own individuality upon them. So, while we were using the standard steps, intonations, and movements of *nadagam,* Trilicia's and my walks, gestures, and mannerisms had our own individual stamp on them. Ben as the prince and Wije as the *veddah* king also brought their own inimitable style to the footwork and movements and the delivery of lines.

Ironically, the undeniably wonderful, creative/artistic experience of *Maname* rehearsals took place in the rather drab, unprepossessing surroundings of the Junior Common Room, under fairly dim ceiling lights, in a cleared space of about 12 or 14 sq. ft. Around us cast members, Drama Circle helpers, and casual, drop-in spectators etc. would perch on armchairs and sometimes sit on the floor, providing support and feed back. The University had no stage and auditorium (the A and B theatres were lecture auditoriums) to put our performance in perspective and create distance between viewer and performer, or between director and performer. (This surprised me at the time, because most schools had stages and auditoriums.) We had no perception of how *Maname* would look on a stage, or from an auditorium. But the play had magic enough and we had imagination enough to transport ourselves every evening to a fantastic world of dance, drum and song, and a tragic world of love and loss. The first time we tried *Maname* on a stage with

room enough, and under proper stage lighting was the afternoon before the Opening Night at the Lionel Wendt Theatre, when we did the first, full dress rehearsal.

The Text:

Apart from the novelty of the stylized medium, the text of the play itself interested me greatly, particularly the delineation of the princess' character, which was, of course, the most relevant for my role, as well as the climactic point in the drama when *Maname* is killed. Dr. Sarachchandra had diluted the stereotype of the fickle female, and in the climactic scene the princess does not actively betray her husband by handing the sword to the rival, as is portrayed in the original *Jataka* and the *Nadagama.* It made the role an interesting, sensitive and sympathetic one to play, and the stylization and music made it emotionally easy to capture. The refinement of plot and character generated greater complexity and credibility, deepened and intensified the conflicts and the themes, raised the story above mere didacticism, and created a literary work more suited to the critical sensibilities of a modern audience. During rehearsals, Dr. Sarachchandra was quite particular that the princess should not in any way appear to hand the sword to the *veddah* king, as in the original story. Indeed, the princess hesitates to hand over the sword to her prince, ostensibly to plead for the *veddah* king's life on a matter of principle - for though rough and uncouth, he does not take advantage of his superiority in numbers to defeat the prince and abduct the princess. His courage provides a credible motivation for the naive and impressionable young princess' attraction towards the *veddah* king, and for her hesitation, which does give the *veddah* king the opportunity to kill the prince. Though the dramatist uses ambiguity to some extent, he leaves no doubt that the princess does not actively betray her husband by deed, though it is likely that she experiences a subconscious desire for the *veddah* king. The princess' later confession that she 'thought of handing you [the *veddah* king] the sword' is again ambiguous in that she could be saying it to gain his deeper trust, having realized her rather helpless and vulnerable situation, a ploy which, unfortunately misfires. Even if her claim is true, her wrongdoing is in thought, not in deed, the kind that often goes un-admitted, undetected and unpunished. Her error is her confession. The princess does not act on her impulse; she is honourable, and adheres to a certain code of ethics; but her naivete in confessing to an unrealized/suppressed desire, nevertheless, brings her retribution. The author neither blames nor exonerates the princess. Deservedly or undeservedly she is cruelly punished. The narrator ends his tale saying regretfully, 'I do not know who is to blame', leaving the reader/audience to draw their own conclusions. This was quite intentional on the author's part, which he made clear to me when Trixie and I were helping him with proofreading the galley proofs of the first edition of *Maname.* At one point, I asked him about this ambiguity and also the impact if any of Rashomon, the 1955 Kurosawa movie, which explores the conflict between reality and perception, the thematic transfer of which many had seen in *Maname.* While *Maname* does not use the multiple voices and perspectives of Rashomon, the author clearly wanted to leave the reading/viewing audience free to draw their own conclusions according to their perceptions. He had taken the flatness out of the original characterization of the good prince, the violent and uncivilized feral king, and the fickle princess. The prince is the possessor of a higher code of ethics is perhaps the least complex character. But his over confidence is what lands them in the precarious situation. He does not heed his wife's fearful but more sensible cautiousness. This mild tension between the prince and princess is a symbolic tension between male and female perceptions and preferences. The *veddah* king's demand for

another's wife, though abhorrent in one cultural norm, is acceptable in another's code of rights of conquest. The clash between the *veddah* king and the prince is also a clash between two cultures and two sets of values. The *veddah* king is rather more complex in character than the prince. He too lives by a rigid code of ethics. He is violent, possessive, covets another's wife as his right, and has double standards regarding loyalties; but he is honourable and brave enough not to exploit his advantages against the prince, and goes into single handed combat with him. He is also not the conniving character who takes the princess' jewels and abandons her in the *Jathaka* story. Influenced by Rashomon, and himself exploring the conflict between perception and reality and multiple interpretations of a single incident, Sarachchandra was particular in his characterization and development of plot, both in writing the script as well as in directing for the stage, to keep the issue open ended. He acknowledged as much to us that day over the proofs. The narrator says he 'does not know who is to blame for the tragedy', but leaves the lingering belief that there is blame, some tragic flaw somewhere there. But in this case leaves it open to interpretation. Nevertheless, in the introductory verses, the narrator introduces the play as an 'attempt to present the effort of the princess to win over the *veddah* king for whom she has developed a desire'. I found these two statements hard to reconcile. Is she blameless, or is she an accessory? So as we were proofreading, I sought some clarification, very tentatively of course, from Dr. Sarachchandra, for I was then a mere fresher dipping my toes in literary criticism; but he only smiled enigmatically, as he often did, and left it open. I did not get the black and white picture I was looking for. However, by not giving me a definitive answer, the author prompted me to deal with the ambiguity and work out my own solution.

Personalities:

Dr. Sarachchandra was always accessible. To me, both as a student and performer, such opportunities to interact with the dramatist/director seemed a special gift. His intent as he reinterpreted and refined the original plot and characters of the story touched and awakened my critical and analytical awareness, as well as curiosity, and made me delve into ambiguities and discrepancies and look for answers. He made use of ambiguity, avoided neatly labelled flat characters as the good, the bad and the fickle. I found the role of the princess to be complex and dynamic, delineated in a credible and sympathetic manner that made its interpretation and representation on the stage appealing, interesting and also absorbing. Just as he modified the characters and plot in the text, he also deliberately and consciously modified and refined the somewhat rustic, traditional dramatic/ stylized elements of the *Nadagama* to reach out and appeal to the modern, westernized, urban audience. I recall how he did this at rehearsals respecting *Gurunnanse's* sensibilities and making him a willing and understanding partner and consultant. As a director, Dr. Sarachchandra could put one at ease, his demeanor friendly and accommodating, his directing technique more collaborative than directive. Never demanding or intimidating, he could get his cast to give him their best without bruising their fragile egos, emerging talents, and confidence. I was very fortunate amateur to be directed by such a gentle and encouraging artist.

For me, meeting (Charles de Silva Gunasinghe) *Gurunnanse* was one of the memorable encounters that happened through *Maname*. In my eyes he was a welcome novelty, both a venerable fountain of knowledge and a rather comic dramatic personality. One of the last masters of a disappearing tradition, he was sensitive to and aware of the need to perpetuate it as a legacy

to the young as far as possible. We were for the most part unfamiliar with the dramatic tradition he represented and this may have been difficult for him. Yet he sought to guide us and instruct us patiently with Dr. Sarachchandra. He was generally a kind soul but we found him irritated with us often because he thought us inattentive. But the fact was that we, young and excitable as we were, failed to realize that he could not make eye contact with us because of a rather pronounced squint. And as he never addressed us by name, we did not know which of us was the intended target. He was dedicated to his art and proud and protective of his legacy. He did not restrict himself to instructing us only in what we needed to know for performing our roles in the play, be it as cast, chorus, or orchestra. He chose to enrich us with highlights from his massive repertoire of roles, songs and dances and drumming. He could be humorous and playful, but he could also be critical and insistent. However, it was never his way or no way. He had that deep sense of sharing knowledge endemic to the old world *guru.* I always respected him for that, even though we also had moments of fun behind his back. We were very blessed indeed to know him and benefit from his wealth of experience that was part of a fast disappearing world.

Another unforgettable person I met during rehearsals, and got to know was Mrs. Eileen Sarachchandra. She was a powerful presence but discreet voice at most of the rehearsals. Her histrionic talents and experiences and critical and artistic perceptions were considerable and her interest nurturing. We saw her multiple talents as she sometimes filled in for an absent orchestra member, or a member of the chorus, or participated in a low-key manner to tackle some creative problem in the production. She had a great sense of humor, sometimes doing perfect imitations of certain campus characters. After a day of teaching, and with a household to run, she would always be available at rehearsals for consultation and suggestions. Once, during rehearsals, when I had a bad attack of laryngitis, she even spared the time to take me personally to the health clinic and stayed with me through the consultation, although I was an undergrad who was supposed to be looking after myself. In my recollections of *Maname* rehearsals and the early shows, Eileen Sarachchandra looms large as a major player whose behind the scenes contributions are a vital part of the original creation and its success. In my view, her contribution not only to *Maname* but to the early history of modern Sinhala drama has not been adequately appreciated or recognized.

A little later in the process of rehearsal, we had the opportunity to meet another creative spirit in the production, the choreographer of the 'dances' - the combat between the prince and the *veddah* king, and the dance of the *veddahs* - Maestro Wasantha Kumar. A rather small, lithe and graceful man, he was gentle, soft-spoken, and most unobtrusive. But his stamp was indelibly present in the dances he created for the climactic scenes in the play. As I flashback to watching him patiently demonstrating and drawing the best out of the actors ever so gently but firmly, and training them in a very short time, I recognize what a fine teacher he was. One of the most educational and rewarding experiences for me was to see these three great artists, Sarachchandra, Gurunnanse, and Wasantha Kumar, collaborate. The mutual respect, thoughtfulness, humility and willingness to share made their interactions models of collaborative team work for us to emulate. We were lucky, not only to encounter these inspiring personalities, but also to witness their behaviors first hand and observe how harmoniously they conducted the creative process. We never saw any display of the so-called 'artistic temperament' in these great artists.

The last inspiring personality I met in the *Maname* circle was a young and intense professor, newly returned from Paris, who was already a major player in the literary controversy over free

verse, the fusion of western and eastern poetic forms, and the infusion of western literary and sociological values and standards into the indigenous. 1 had met Dr. Siri Gunasinghe in the *Nirmana* discussion groups, and seen him drift in and out of the rehearsals. He would be intent on the dramatization , would occasionally venture a suggestion or comment, but was mostly focused on designing the costumes to suit the dramatic interpretation. While trying out, under his critical eye, the costumes and makeup he designed, I came to realize that he was a perfectionist who would not compromise his creative ideals or vision. I married him four years later, but at the time *of Maname,* we hardly knew each other, though I admired his artistry, sensitivity, and quiet strength, and his poetry.

The Costumes:

While the dramatic elements were being forged and fine tuned in the Junior Common Room, the costumes, accessories, props and sets were being designed and created and developed in the Sarachchandra household, where we were always welcome whether to be measured, or to be fitted into costumes, or just to visit. Just like the dramatic form, these theatrical elements too were innovative, novel in concept, abstracted from tradition, fused with an international flavor, and artistically and imaginatively designed and created. The creative hand behind the fresh new life that was being breathed into this other aspect of theatre arts, costume and make up design, was Dr. Siri Gunasinghe. His enthusiasm for and discrimination of colour and texture, and innovative design was all consuming. Different fabrics of varying colour and texture, and many versions and modifications of the designs were tried out and tried on tirelessly until the design and colour scheme he had envisaged was created by the equally dedicated costume makers. Indirectly, I absorbed the art of selecting colours, colour schemes, textiles, and costume designs for theatrical purposes, as well as that of using grease paint make up for the stage. Among the several volunteers tirelessly immersed in costume making and remaking, I clearly remember Indrani (Obeysekera) Seneviratne. the major executor of the costumes, her deft hands cutting patterns, her nimble fingers sewing, fitting and altering. The house was at any given time a hive of buzzing activity with animated and absorbed makers of ornaments, props and sets moving about, coming in and out of recesses and hallways in the house turned upside down with the preparations for the production. The hubbub and excitement caught all of us and drew us into the project. Everything about the production captured our imagination and excitement because of the novelty, originality and artistry in the costumes, accessories, props and sets. From conception to execution they too exuded the experimental energy, so characteristic *of Maname,* fusing tradition and modernity, blending east and west, and shedding the tinsel and sparkly glitter, *jari* work, and the flowing folds of sheer gauzy fabrics of a make believe world that had characterized stage costumes in the past. Instead, cotton fabrics (except for the princess' costume), string and rope, wooden beads and seeds, and wood and lacquer paint were used with powerful but subdued effect in the final incarnations of the costumes and accessories, and props.

Exquisitely coordinated abstractions and colour schemes (the black and red dominating the princess' costume and that of the *veddahs,* but totally absent in the subdued creamy costume of the prince, for example) had strong psychological foundations as well. These set a new trend in the art of costume design and making, as did the make up, particularly that of the *veddah's* which again drew from Chinese and Japanese models, and from modern psychological insights about colour. They were altogether appropriate and stunning and enhanced the visual appeal of

the spectacle. The original *Maname* production also had a very artistic stage set, conceptualized as an abstraction of the traditional *karaliya* and beautifully executed and finished, the colours blending and setting out the costumes of the performers. The dress rehearsal of *Maname* at the Lionel Wendt Theatre, which was the first time we saw the set actually set up, is vivid in my memory because the set, which no doubt invloved a lot of hard work, was so integrated into the performance. The angularity of the modern proscenium stage, which did not lend itself well to the circular motion of the action, was softened by the curvature of the recessed set and created a harmonious ambience. It gave added colour and dimension to the drama. Made of aluminum, the set was cumbersome and not an easy item to transport and set up. After the first few performances it was given up as an accessory despite its artistic contribution to the drama. As often happens, considerations of expedience and expense trim away some effective but non-essential elements from dramatic productions. The tradition of the empty stage is expedient, inexpensive and is true to the *nadagam* tradition, even though the shape of the stage is not.

The Debut:

Four months or so into the rehearsals, as the Opening Night of November 2nd approached, the production seemed to be taking shape nicely. The actors appeared to have grown into their parts; the chorus and orchestra had effectively integrated into the format of the play. And we set off for Colombo for the dress rehearsal and Opening Night. I was to play the role of the princess on Opening Night, before an audience of invited critics and patrons, Trilicia was to play the role the next day. We were to alternate in the later Colombo and Kandy shows, as my parents had vetoed out-station shows for me. I was excited and awed at the same time. I did not know then that I was part of a team launching a historic event. Rehearsing *Maname* had been a wonderful experience; it was a novel and very exciting and promising dramatic experiment. We were all the richer for the experience. But how *Maname* would be received by an audience that had, for the most part, grown outside the tradition it was revitalizing was still anybody's guess. I was eighteen years old and living in the moment; the momentousness of the launch for the future of Sinhala drama was not as yet comprehensible to me. But I don't think I was alone in that.

The dress rehearsal that afternoon was the first time we acted on a real stage, and under true stage lighting. Both the tension and excitement was palpable. The set was being hammered into place, Mahinda Dias and his team were rushing about, enthusiastic and dynamic, setting up and adjusting the lighting for dramatic effect. The drone of various musical instruments echoed as the orchestra tested out their instruments. We too were feeling the magical effect of the lights and spotlights, the stage complete with the set we saw for the first time, and the auditorium, as well as being fully costumed and made up. The magic was transforming our performances and heightening our emotions; it was an exhilarating but also unnerving experience. But it psyched us up for the Opening. After the rehearsal, we left the theatre to rest; we were to return after a short break for the first ever performance of *Maname*.

The opening night, though memorable, is really a flash of sound and colour in my memory. Ben, Wije, Shyaman, and I were the principals that night. The audience was appreciative and went with the play from the beginning. The applause was heart warming, though I must say I was more drained than euphoric at the end of the performance. *Maname* was a hit. The subsequent shows were equally well received and what came to be called 'manamania' took hold of the Sinhala

theatregoer. *Maname* gripped the imagination of both the westernized urban audience as well as the traditionalist. It introduced a new' genre to the Sinhala dramatic scene, and its lyrics, music, choreography, costumes and make up heralded a new trend in the Sinhala theatrical world. The contemporary Sinhala theatregoers, as well as the drama critics opened their hearts to *Maname.* They offered a rich and receptive environment for the new genre to settle, flourish and grow. Without the kind of receptive and appreciative audience and critics that *Maname* encountered, the renaissance it heralded would have been stifled, despite its visual artistry and dramatic value. The producer took a risk in taking an unbeaten path, and the public followed with enthusiasm, and it inspired other successful plays in the genre like Gunasena Galappathi's *Sundukinduru* . *Maname* became a testimony to the success of experimentation and renewal, as well as to the discriminating taste of the contemporary Sinhala theatregoer and literary critic.

The original *Maname* troupe performed to packed houses and enthusiastic audiences in Colombo, Kandy. and many outstations. People did not seem to tire of seeing *Maname,* and it's appeal cut across the social spectrum. It even inspired a political cartoon by Collett (I believe) in a daily newspaper, a testimonial to its popularity, for pop art does not focus on the purely esoteric. In 1957 *Maname* left the University Drama Circle without much fanfare and launched its professional phase. Trilicia and Ben had passed out of the university by that time, as had some of the other participants and they, I believe, formed the core of the new professional troupe that took *Maname* from success to success. Since then there have been many changes of cast and crew. *Maname* has continued to flourish over the years, both on the stage and as required academic reading. My association with *Maname* ended with its transfer from the University. With the passage of time the memory of my brief encounter with it has dissipated and dimmed. Yet, as I began to search my memory in order to write this paper, I was surprised to find that, no matter how dim and dusty they may have become, my memories *of Maname,* and of that historic evening of Nov. 2nd , 1956, when a new genre of Sinhala drama was ushered into the Sinhala theatre, are still alive among the embers and ashes of bygone times. Like all such memories, they are nostalgic and sad because many of the voices lingering in them have been silenced and many of the faces have faded away.

Maname, however, has remained a major, living landmark in the Sinhala dramatic scene, and is a living and enduring testimonial to the toils, sacrifices and achievements of its absent creator, and of all those who gave unstintingly of their time, talent and energy to perfect and realize his dream fifty years ago. Since then so many have dedicated their time and talent to keep that testimonial alive for half a century, and are still working hard today to celebrate its Golden Anniversary. Lalitha Sarachchandra, who has worked untiringly to perpetuate *Maname,* the casts and crews past and present, and a host of other individuals and organizations I am not in a position to acknowledge by name, and the editorial committee of this volume deserve a special round of applause.

'රාජගුරුන්ගේ යුත් නැණ බෙලෙනා
වෙමි මම සුවචා දූ කුමරී'

ප්‍රේමයෙන් මත රංජිත වූ මුල් දවස

ට්‍රිලීෂියා ගුණවර්ධන

සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසයේ රන් අකුරින් සඳහන් කළයුතු දිනයක් වේ නම් ඒ 1956 නොවැම්බර් මස තුන්වැනි දා ය. අදට හරියට හතලිස් වසරක් සපිරෙන මනමේ නාටකය මුල්වරට වේදිකාවට අවතීර්ණ වූයේ එදින වන හෙයින් ඒ අවස්ථාවේදී මනමේ කුමරියගේ භූමිකාව රඟපෑ මගේ මනසේ එම ඓතිහාසික සන්ධ්‍යාව තවමත් ජීවමානව පවතී. පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාලයේ සිසුවියක්ව සිටි අවදියේදී මා සහභාගිවූ අපූර්ව විස්මයජනක අවස්ථාව නිසා සිංහල නාට්‍ය වංශකතාව සම්පූර්ණයෙන්ම වෙනස් වේ යැයි මම සිහිනෙකිදූ නොසිතුවෙමි.

ඒ මනමේ මුල් දර්ශනය මට කිසිදින අමතක නොවන අත්දැකීමකි. එදා සිදුවූ දෑ සිද්ධියෙන් සිද්ධිය දුනුදු මගේ මතකයට නඟා ගත හැකිය. මුලු ප්‍රේක්ෂකාගාරය පුරාම දැඩි නිශ්ශබ්දතාවක් පැවතිණි. ප්‍රේක්ෂකයින් කිසිවකු මට නොපෙනේ. එතෙකුදු ඔවුන්ගේ දැඩි අවධානය මට දැනේ. දර්ශනය අගදී නමස්කාර ගීතයෙන් පසු ලැබුණු අත්පොලසන් නාදයෙන් මුලු ශාලාවම දෝංකාර දෙන්නට විණි. ඉන්පසු සහෘද ප්‍රේක්ෂකයෝ වේදිකාවට ගලා ආහ. සතුටෙන් ඉල්පෙන ඔවුන්ගේ මුහුණු මට කවදාවත් අමතක නොවේ. එහෙත් මනමේ නිර්මාතෘ අධ්‍යක්ෂවරයා අහලකවත් නොසිටියේය. ඔහු නුදුටු ජී.ටී. වික්‍රමසිංහ හා ගුණසේන ගලප්පත්තිත් සරච්චන්ද්‍රයන්ව බලාත්කාරයෙන් වේදිකාවට ඔසවාගෙන ආහ. 'ෂෝ' එක හොඳට කෙරුණු බව මට ඉවෙන් මෙන් දැනුණ ද මනමේ සිංහල නාට්‍යවංශ ඉතිහාසයෙහි සන්ධිස්ථානයක් වන බව හැඟී ගියේ ඉන් බොහෝ කලකට පසුය.

මනමේ ගැන අප කවුරුත් බලාපොරොත්තු නොවූ පරිදි සුබවාදී විචාර පුවත්පත්වල පළවිය. ප්‍රශංසා අප්‍රශංසා දෙකටම අප මුහුණදීමට ලැස්තිවී සිටිය යුතු යැයි සර් අපට කල් ඇතිවම අනතුරු හඟවා තිබුණි. එසේ වුව ද මනමේ නාටකයෙන් පසු අප කවුරුත් බලාපොරොත්තු නුවූ පරිදි ප්‍රශංසා ගලා එන්නට විය.

පේරාදෙණියෙනුත් හොඳ වැඩක් කෙරී ඇත' යනුවෙන් සිය 'වගතුග' තීරයෙන් මනමේ පැසසූ චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහයෝ එය 'අභිරංගනයකි'යි හැඳින්වූහ. මනමේ රංගනය ඉක්මවා ගිය අභිරංගනයක් වූයේ පෙළ, සංගීතය, ගායනය, රංගනය, නර්තනය, ඇඳුම් පැලඳුම්, වේෂ නිරූපණය යනාදී සකලාංගයෙන් පරිපූර්ණ වීමෙන් මනාව සකස්වුණු එකමිතියක් මනමේ නාටකයෙහි ඔහු දුටු නිසා විය හැකිය. ඔහු පමණක් නොව හැම පුවත්පත් විචාරයක්ම මනමේ පැසසුවේය. 'මනමේ නුදුටු ඇස් කුමටද'යි එදා මානවසිංහයන් ඇසුයේ ඒ නිසා විය හැකිය.



ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන් (විවාහයට පසුව ට්‍රිලීෂියා ගුණවර්ධන)
(අභාවය 1999. 04. 04)

පාසල් සිසුවියක්ව සිටියදී පවා ගුවන් විදුලියේ ළමා ගායිකාවක වූ ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන් වර්ෂ 1958 දී පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයෙන් සිය ප්‍රථම උපාධිය දිනා ගත්තාය. වර්ෂ 1956 සිට 1970 තෙක් මනමෙ කුමරියගේ භූමිකාව නිරූපණය කළ ඇය සරච්චන්ද්‍රයන්ගේම 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' නාට්‍යයේ වාසුලදත්තා බිසවගේ චරිතය නිරූපණය කළ අතර, මහගම සේකරයෙන්ගේ 'කුණ්ඩලකේසී' නාට්‍යයට ද සම්බන්ධ වූවා ය. ට්‍රිලීෂියා සම්මානලාභී චිත්‍රපට නිළියක් ද ටෙලි නාට්‍ය ශිල්පිනියක් ද වූ අතර ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් ගේ 'ගම්පෙරළිය' චිත්‍රපටියේ 'අනුලා' ගේ චරිතයට පණ පෙව්වා ය. ගුවන් විදුලියේ වැඩසටහන් සම්පාදකවරියක් ද වූ ඇය කැලණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ ඉංග්‍රීසි භාෂා අධ්‍යයන අංශයේ සේවය කළ අතර වර්ෂ 1999 අප්‍රේල් 4 වැනි දින මිය යන තුරුම මෙරට කලා ක්ෂේත්‍රයේ ප්‍රකට චරිතයක් වූවා ය.

මනමේට සහභාගිවීමට හැකිවූයේ කෙසේදැයි සිතන මගේ මනස අවුරුදු හතලිහකටත් අධික කාලයකට දිවයයි. විශ්ව විද්‍යාලයේ දහස් ගණනක් සිසුන් සිටියද ගායනයට දක්ෂයින් සෙවීම නම් නිකිණි සෙවීම හා සමානය. කුමාරි භූමිකාව සඳහා පැවැත්වුණු පරීක්ෂණයට කැමතිනම් හවස්වරුවේ සරච්චන්ද්‍ර බංගලාවට ගොස් පෙනී සිටින්නැයි අප සමග එකට නේවාසිකාගාරයේ සිටි ඉන්ද්‍රාණි පීරිස් මගෙන් ඉල්ලීමක් කළාය. නාඩගමක් පටන් ගැනීමට මහාචාර්ය තුමන් ලෑස්තිවන බව අපට ආරංචි වී තිබිණි. ඇයත් සමග අපි එක් සැදෑවක සරච්චන්ද්‍ර බංගලාවට ගියෙමු. සරච්චන්ද්‍ර බංගලාව තිබුණේ අප සිටි සංඝමිත්තා නේවාසිකාගාරයට යාබදවය. බොහෝ විට සංඝමිත්තා කන්ද පාරෙන් සරච්චන්ද්‍ර බංගලාව වෙත යන වාහන අපි දකිමු.

ඉන්ද්‍රාණි සමඟ එදා හවස පරීක්ෂණයට ගියේ එයටත් පෙනී සිට එම නිවහනත් බලාගෙන ඒමටය. එහි ගිය මා දුටුයේ ඒ මුලු නිවහන තුළම පැතිර පවත්නා අව්‍යාජ සුන්දර ස්වරූපයයි. පෙනුමට වඩා තිබුණේ පරිහරණයට සුදුසු කලාත්මක භාණ්ඩය. සෝපාවන් මත ඉන්දියානු ආස්තරණයන්ය. බිත්තිය සැරසූ චිත්‍ර කීපයක් තිබුණා මට මතකය. පලස් හා පොලිෂ්වලින් තොර පිරිසිදු ගෙබිමය. මේ පන්ති කාමරයෙන් එපිට සරච්චන්ද්‍ර ගෘහස්ථ ජීවිතයෙන් බිඳක් මා දුටු පළමු අවස්ථාවය. එහි මා දැක්කේ අප සිතුවට වඩා සරල ජීවිත ක්‍රමයක්ය. මේ ජීවිත දර්ශනය පසුකලෙක අප බොහෝ දෙනෙකුගේ ජීවිතවලට බලපෑවා ද විය හැකිය.

සුහද කතාබහෙන් පසු හඬ පරීක්ෂණය සඳහා මා ගැයුවේ 'කුසුම් පිපී අතු පතරේ' යන අමරදේවයන්ගේ ගී යයි. මගේ කලබලයට ගායනයේ ලය වේගය වැඩිවූවා විය හැක. ලය අඩුකර නැවත ගායනය කරන්නැයි මහාචාර්යයෝ කීහ. දෙවෙනි වර ගායනයෙන් පසු එතුමන් සෑහීමට පත්වූවා සේය.

මා සමඟ කුමරි භූමිකාවට තෝරගනු ලැබූ අනික් සිසුවිය වූයේ හේමමාලී ගුණසේකරය. දෙවෙනි දර්ශනයෙහි රඟපෑවේ ඇයයි.

බලවත් වෙහෙසක් දරා විශ්ව විද්‍යාලය පීරා අතගා නළු නිළියන් තෝරා ගත්තාට පසුව ද නළුවන්ගේ මාරුවක් විය. මුලින්ම කුමර භූමිකාව විය. මුලින් කුමර භූමිකාව රඟපෑමට තේරුණු ලයනල් ප්‍රනාන්දු සමඟ පුහුණු වීමට මම සහභාගි වීමි. සිරිමාන්නගේ පැමිණීමෙන් ලයනල් වැදි දෙටු බවට පත් කරනු ලැබිණ. මුලින් පුහුණු වූ ගීතයන් සමහරක් ද ඉවත් කෙරිණ. වැදි භූමිකාවට තේරුණු විජේසිංහ හමුවූයේ අවසානයටය. මනමේට පෙර විජේසිංහ දැක තිබුණේ එක් වරක් පමණි. ඒ ශිෂ්‍ය වර්ජනයකදීය. වැදි රජෙක් වී නම් ඒ ඔහුමය සිතෙන තරමට සිය රංගනයෙන් මනමේ ආලෝකවත් කළේය.

මනමේ පුහුණුවීම් කාලය තරම් අපමණ සතුටක් භුක්ති විඳි වෙනත් කලක් නුවූ තරම්ය. අප රඟන අයුරු සර් බලා සිට වරදක් දුටහොත් ''ඒක හරියට අර අහවල් එක්කෙනා වගේ,' 'හරියට අර අහවල් එක්කෙනා වගේ නේ' කියා සරදම් සිනාවක් පා අප වැරදි හරිගස්වයි.

මහාචාර්ය ගුණසිංහයන්ගේ ඇඳුම් නිර්මාණ වේදිකාවේ දිලිසීමට වඩා චරිත ඔපවත් කිරීමට හේතු විය. නළු නිළි අබරණ සෑදුණේ රන්රිදී කුඩුවලින් සැදූ දියෙහි ගිල්වා ආලේප කළ තෙල්කාර ලණු වලිනි. වේදිකාවේ අපහසුවක් නොදැනුණ ද දර්ශනයෙන් පසු සෑහෙන වේලාවක් යන තුරු අත්පා වෙලි අබරණවලින් මම දුක් වින්දෙමි. සිරි ගුණසිංහයන්ගේ අධීක්ෂණය යටතේ නිළි ඇඳුම් මැසීමේ කාර්යය කළේ ඉන්ද්‍රාණි ඔබේසේකරය. වසන්ත කුමාරයන්ගේ නැටුම් නිර්මාණයෙන් ද මනමේ සර්වසම්පූර්ණ විය.

වාදක මඩුල්ලෙහි වූවෝ විශ්ව විද්‍යාලයීය සිසු සිසුවියෝය. සර්පිනාවට කිත්සිරි අමරතුංගය. එස්රාජයට රම්‍යා තුම්පැලය. පසුකලෙක සර්පිනාවෙන් අපට ශ්‍රැතිය දුන්නේ එච්.එම්. ගුණසේකරය. වැදිරජු අතින් මනමේ කුමරු මැරුම් කන අවස්ථාවේ වේදිකාව අඳුරු වෙයි. වැදිරජුත් කුමරියත් අඳුරේ සිටිති. ඒ අවස්ථාවේ සෝමරත්න එදිරිසිංහගේ බටනළාවෙන් පිටවන සිරිසාර චන්ද්‍ර බිම්බණි ශෝකී රාවය හදකම්පාකරවන සුලුය. මනමේ පුහුණුවීම් රෑ බෝ වනතෙක් පවතී. විශේෂ අවසර පත් ලබා ඇති අපි මහන්සි පිට ආපසු ශාලාවට ඇදෙමු. රෑ කෑම කා පසුදාට පාඩම් ද ලක ලෑස්ති කළ යුතුය.

නාටකය වේදිකා ගතවන දිනය ළංවත්ම අප කාටත් ඇති වූ විමසිලි සැක සංකා කෙළවරක් නැත. ඒ අවස්ථාවලදී මා කුඩා දැරිවියක ලෙස බිම වාඩි වී නාඩගම් නැරඹූ හැටි මට මතක් වූ වාර බොහෝය. මා කුඩා කල දුටු නාඩගමත් මනමේ නාටකයත් අතර විශාල වෙනසක් මට දැනේ. මනමේ නාටකය එක ජවනිකාවකින් තවත් එකකට රිද්මයානුකූලව ගලායන හැටි වේදිකාවේ කිසිදු සැරසිල්ලක් නැතිවුව ද ඒ ඒ ජවනිකා මැවී පෙනේ. ගායනය ද හොඳින් කෙරේ. අප සතුටට පත්ව සිටිය ද මෙවන් නාටකයක් මෙතෙක් වේදිකාගතව නොතිබුණු හෙයින් මනමේ කෙසේ නම් ප්‍රේක්ෂකයින් විසින් පිළිගනු ලබාවිද්දැයි රඟන අපට තියා මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ටවත් සිතාගත නොහැකිය. විටින් විට සර්ගේ අනතුරු ඇඟවීම වූයේ ප්‍රශංසා කෙසේ වෙතත් විචාරකයින්ගෙන් ලැබෙන අප්‍රශංසාත්මක විචාරවලට මුහුණදීමට අප සූදානමින් සිටිය යුතු බවය. එවන් විචාරවලින් අප කලබල නොවී ඒවා ගණන් නොගෙන සිටිය යුතු යයි ඔහු අප අස්වසා ලීය.

ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාව නළුවෙකුගේ අභිෂේක ශාලාවමය. ඒ තරම් නළුවාත් ප්‍රේක්ෂයාත් සමීපස්තව ඇඳ බැඳ තබන වෙනත් ප්‍රේක්ෂකාගාරයක් ගැන මට සිතිය නොහේ. මුල් දවස ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාව ආරාධිත අමුත්තන්ගෙන් පිරීගිය ද දෙවෙනි දින දර්ශනයට ප්‍රේක්ෂකාගාරය අඩකටත් වඩා හිස්ය. ගෙයින් ගෙට ගොස් වත් ටිකට් පත් විකිණිය යුතු යයි අප විශ්ව විද්‍යාලීය සොහොයුරන් තීරණය කළේ මේ නිසාය. දෙවැනි සති අන්තයේදී පේරාදෙණිය සිට කොළඹ ආ අපි ලයනල් වෙන්ඩ්ට් බරාදයෙහි විවේකීව සිටියෙමු.

බොක්ස් ප්ලෑනයට සරුවක් නැත. මනා ලෙස හැඳ පැළඳගත් කාන්තාවක් අවුත් නාඩගමට ප්‍රවේශ පත් ඇද්දැයි විමසුවාය. ඉමහත් ප්‍රීතියට පත් බොක්ස් පැලෑන් සිසුවා කීයක් අවශ්‍යදැයි ඇයගෙන් ඇසීය. 'එකක්' යැයි පිළිතුරු දුන් ඈ මෙය පැය කීයක් රඟ දැක්වෙන්නේද'යි විමසුවාය. එය ඇයට දැනගැනීමට වුවමනා වූයේ ඇගේ කුස්සි අම්මාව ශාලාවට ඇරලීමෙන් පසු නැවතත් ඇයව ගෙදර කැඳවාගෙන යෑමට තමත් නැවත පැමිණිය යුතු නිසාය. නාඩගම පැය එකහමාරක් යයි ඇසූ ඈ පුදුමයට පත්වූවාය. බොරැල්ලේ තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාවේ පැවැති දර්ශනවලින් පසු මනමේ ලත් ආරාධනා බොහෝය. මේ අතරින් කිසිදා අමතක නොවන්නකි කහටගහ පතල්කරුවන් වෙනුවෙන් කළ දර්ශනය. අපි වටේටම ගම්මුන්ය. ඔවුහු සීරුවෙන් නාට්‍යය නරඹති. කුමරුගේ මරණයෙන් පසු වැදිරජ සමඟ පෙම් ගී ගයමින් යන කුමරිය දෙසට 'තූ:' යනුවෙන් එක් ස්ත්‍රියක් කෙළගැසුවා මට මතකය. මනමේ රඟදැක්වූ ශාලා බොහෝවිට පාසල් ශාලා, නගර ශාලා හා සිනමා ශාලාය. අම්බලන්ගොඩ 'ලක්ෂ්මි' සිනමා හලේදී රඟන කල ඒ අසලින්ම දිවෙන රේල්ලක් සමඟ උස් හඬින් තරඟ කිරීමට සිදුවිය. සමහර තැන්වල නළු නිළියන්ට ඇඳුම් මාරු කිරීමට පවා අවකාශයක් නොතිබුණි. අවහිරකම් තිබුණද ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාර අපව දිරි ගැන්විය.

මනමේ මට මතක් කරවන්නේ අපගේ භද්‍ර යෞවනයයි. වැදි විජේගේ ගායනය හා රංගනය, ඔහු කරළියට එනවිට නාට්‍යය පණගැන්වෙන හැටියි, කග ලෙල දෙවමින් මධුර හඬින් ගී ගයන සිරිමාන්නයි; මනමේ චාරිකාවලදි බසය තුළ අපේ කාංසියට බජව් ගී ගැයුවේ ඔහුය. අප කාටත් නින්ද ගොස් ඇතැයි ඉව වැටුණු පැස්ටර් පීරිස් යටිගිරියෙන් කෑගසා අප අවදි කරලීමට තැත් කරයි. පෙරට වඩා සැලකිල්ලෙන් හැඩට ඇඳුම් අඳින නවගමුව කාගේත් උසුලු විසුළුවලට භාජන වන්නේ ඔහු විශ්ව විද්‍යාල නාට්‍ය සංගමයේ කණිෂ්ඨ භාණ්ඩාගාරිකව සිටි නිසාය.

අප හැම කෙනෙකුම පසුපසින් අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර ද සිටියාය; 'නෑ' 'බෑ' නොකියා අපට සංග්‍රහ කළාය. ගිනි ඇවිලෙන්න යන කල එය නිවීමට අවශ්‍ය කටයුතු කළාය; ඩ්‍රෙස් රිහර්සල් දවසේ හවරියක් නැතිව අසරණ වූ මට තම හවරිය ගලවා දුන්නාය. නැවත දුන්විට ඈ කිවේ ඔයා තියාගන්න කියාය.

මනමේ අප බොහෝ දෙනෙකු එකමුතු කළේය. සුළු කෙනහිලි කෝන්තර තිබුණ ද අප අතර පැවතුණේ අතිශය සුහදතාවකි. ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ වචනවලින් කියතොත් 'නියම ජොලිත්වයකි'. ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ට 'දොස්තර' නම පටබැන්දේත් ගලාය. එදා සිට අප සර්ව හැඳින්වූයේ 'දොස්තර' යනුවෙනි.

පසු ගිය දිනෙක ගිලන්ව රෝහලක නිදිවර්ජිතව සිටි මා රැය පහන් කළේ 'මනමේ', 'සිංහබාහු' නාටක ගීත මනසින් ගයමිනි. අප බොහෝ දෙනෙකුගේ කළඑළි බැසීම වූයේ මනමේ නාටකයෙනි. අපට කිසියම් නිසග හැකියාවක් වූයේ නම් එය හඳා වඩා ගැනීමට තෝතැන්නක් වූයේත් මනමේ නාටකයයි. එපමණක් නොව පසළොස් අවුරුදු කාලයක් තිස්සේ මනමේ රඟපෑමේදී මා ලත් ආස්වාදය මෙතෙකැයි කියා නිමකළ නොහැකිය. සිංහල නාට්‍ය වංශයේ මංසන්ධියක් තැනීමේ මනා පුණ්‍යකර්මයට ඒ ප්‍රධාන දායකයන් සමඟ අප සැමට සහභාගීවීමට හැකිවූයේ අප පෙර කරන ලද පිනකින් විය හැකිය.

(මනමේ නාට්‍යයට වසර 40 ක් සම්පූර්ණ වීම නිමිත්තෙන් ට්‍රිලීෂියා ගුණවර්ධන 1996 නොවැම්බර් මස 3 දා ඉරිදා ලංකාදීපයට සැපයූ ලිපියකි)

MANAME CAST CREW PRODUCER AND COMMITTEE

SINHALA DRAMA CIRCLE UNIVERSITY OF CEYLON PERADENIYA 1956

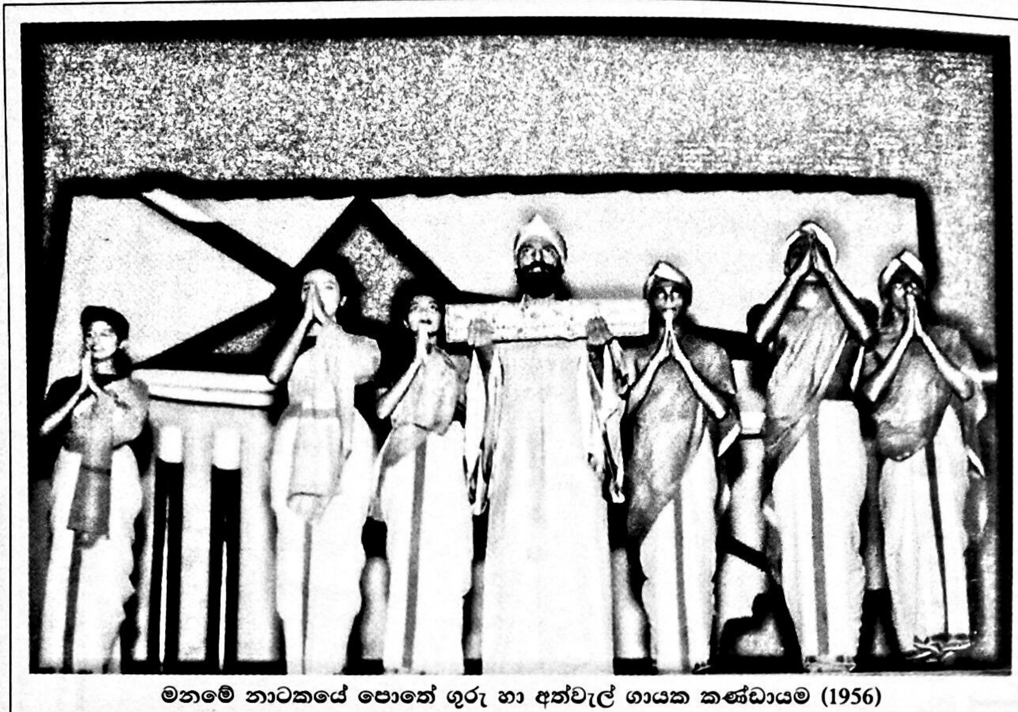


From left

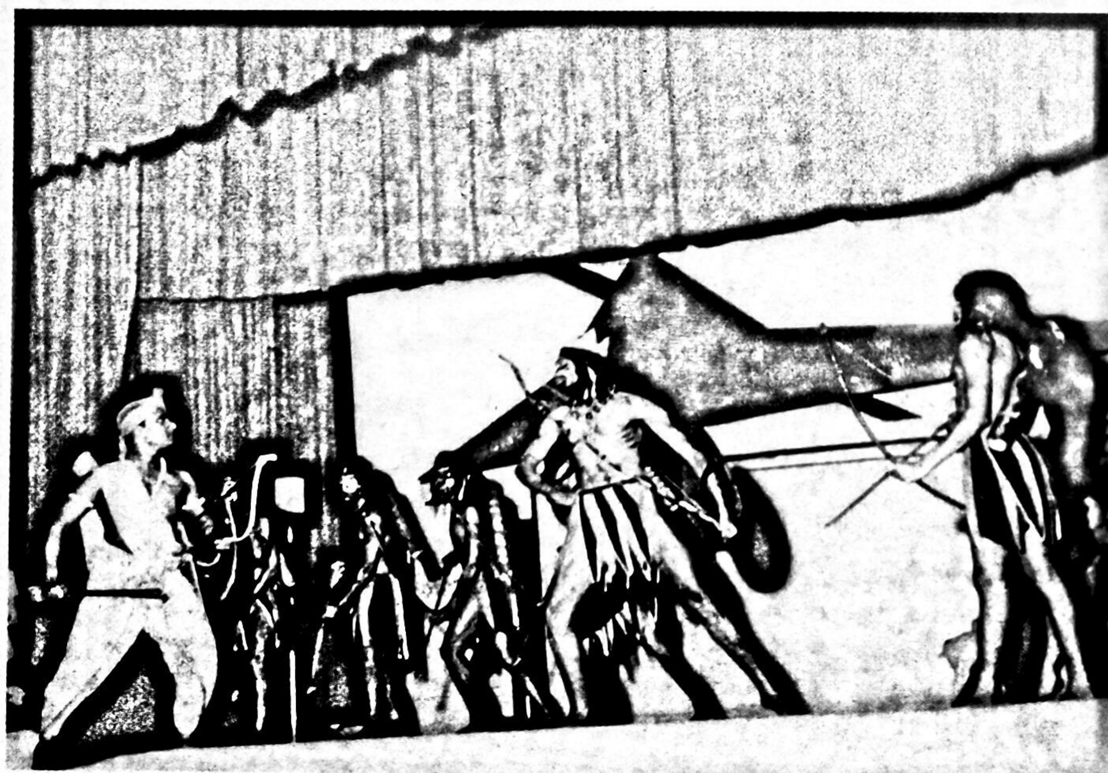
First Row - Trilicia Abeykoon -The Princes, Benedict Sirimanne - Prince Maname, Dr.Ananda Kulasuriya Salgado - Snr.Treasurer, Professor Ediriweera Sarathchandra - Libretto and producer, Mrs.Aileen Sarathchandra - Make -up, Dr.Siri Gunasingha - Stage setting, Charmon Saparamadu - Narra.or, W.Arthur Silva (Organizer) - President of the Sinhalese Drama Circle, Hemamali Gunasekera - Maname Princess,

Middle Row - Ratnasuriya Hemapala - Stage Manager, Wimal Nawagamuwa - Junior Treasurer, Lionel Fernando - Chief of the Foresters, Nanda Abeywickrama - Chorus, Swarna Mahipala - Chorus, Trixie de Silva - Chorus, Sumana Gunaratne - Committee, Indrani Pieris - Chorus And Committee,Ramya Tumpela - Instrumentalist, Edmond Wijesinghe - Master of Taksala, King of Foresters, Pastor Pieris - Chorus, Somaratne Edirisinghe - Instrumentalist, Amaradasa Gunawardana - Committee

Back Row - H.L. Seneviratne - Instrumentalist, Kitsiri Amaratunga - Instrumentalist, Wimaladharma Deeyas.na - Make-up Artist, H. Someratne - Stage Assistant, Daya Jayasundara - Chorus, D.B. Herath - Pupil Forester, M.B. Adikaram - Forester and also pupil, Peter La Sha - Lighting, L.B. Dissanayake - Stage Assistant, Karunadasa Gunaratna - Forester, R.W. Sathischandra - Chorus, M Amarawardhana - Stage Decaration, K.A.D. Perera - Secretary



මනමේ නාටකයේ පොතේ ගුරු හා අත්වැල් ගායක කණ්ඩායම (1956)



වනාන්තරයේ දී වැදි රජු තම වැදි පිරිස සමඟ පැමිණ මනමේ කුමරුට තර්ජනය කරයි.
මනමේ - බෙන් සිරිමාන්න, වැදි රජු - එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ, වැදි දෙටු - ලයනල් ප්‍රනාන්දු
ඡායාරූපය: කේ.ටී. විමලසේකර

'යොමා කර නෙත් බලව් මනමේ කුමරු පැමිණේ'

අසහාය කුමාරයා : බෙන් සිරිමාන්න

වර්ෂ 1956 නොවැම්බර් මස තුන්වෙනිදා පටන් වර්ෂ 1970 ජූනි මස තෙක් පුරා වසර දාහතරකට ආසන්න කාලයක් (මිය යන තුරුම) මනමේ නාටකයේ කුමාර භූමිකාවට ආලෝකයක් වූ බෙන් සිරිමාන්න පිළිබඳව ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන් වරෙක පවසා සිටියේ පහත දක්වෙන වදන් ය. ''අතීතයේ පටන් සිංහල නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ කුමාර භූමිකාව අති සම්භාවනීය භූමිකාව ලෙස ගැනුණි. එය නවීන රංග භූමියට ගෙන ඇවිත් ඊට පුනර්ජීවනයක් ලබා දුන්නේ බෙන් සිරිමාන්න ය.''

මනමේ නිෂ්පාදනය වූ අවස්ථාව වන විට ගායනය, රූපණය හා නැටුමට හපන් නළු නිළියන් සරසවි ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් අතුරෙන් සොයා ගැනීමේ බරපතළ ප්‍රශ්නයට මුහුණ දුන් මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ට බෙන් සිරිමාන්නයන් හඳුන්වා දෙන ලද්දේ එවක පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ කණිෂ්ඨ භාණ්ඩාගාරික තනතුර හෙබවූ විමල් නවගමුව විසිනි. එකල ප්‍රචලිතව තිබූ බජව් නමින් හඳුන්වනු ලැබූ ගායනා සාදවලට සහභාගි වී ගැයීමෙන් වැයීමෙන් පළපුරුද්දක් තිබූ බෙන් සරසවියට ඇතුල්වන විට වැඩිහිටි ශිෂ්‍යයෙක් වීය. කලක් පාසැලක ගුරුවරයෙකුව සිටි ඔහු විශ්ව විද්‍යාලයට පිවිසියේ එවකට තිබූ සිංහල ඩිප්ලෝමා පාඨමාලාව හැදෑරීම පිණිස ය.

මනමේ කුමරුගේ භූමිකාවට අභීෂ්ට රංගනයක් ඉදිරිපත් කළ බෙන් සිරිමාන්නයන්ගේ සුවිශිෂ්ට දායකත්වයට අද පවා නාට්‍ය රසික රසිකාවියන්ගේ මුවග නිතර රැව්දෙන මනමේ කුමරි සමඟින් ගායන කරනු ලබන

ප්‍රේමයෙන් මන රංජිත වේ - නන්දිත වේ
පුෂ්පයෙන් වන සුන්දර වේ - ලංකෘත වේ
ආලයෙන් වෙළී සැදී මේ ලතා - මණ්ඩපයෙන්
චණ්ඩාතප ඛණ්ඩිතවේ හිරු රජ්ඳුගෙ

යන ගීය පමණක් වුව ද ප්‍රමාණවත් සාක්ෂියකි. මනමේහි කුමාර භූමිකාවට ප්‍රාණ වායුව සැපයූ බෙන් සිරිමාන්නයන් නිසා එම භූමිකාවේ සම්භාවනීයත්වය මෙන්ම ජනකාන්ත බව ද රැකුණි.

මනමේ නාටකයට අමතරව තවත් සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍ය කීපයකත් මහගම සේකරගේ කුණ්ඩලකේශී නාට්‍යයේත් ප්‍රධාන භූමිකාව රඟ පෑ බෙන්ගේ ගායන කෞශල්‍යය අතිශයින් ජනප්‍රිය වූ 'අන්න බලන් සඳ රන්තැටියෙන් සුදු සීත ගඟුල් ගලනා' යන ගීයෙන් ද ප්‍රකට වේ.

සටහන : සංස්කාරකයෝ



බෙන් සිරිමාන්න

වෘත්තියෙන් ගුරුවරයෙකු වූ බෙන් සිරිමාන්න වර්ෂ 1956 දී පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයට ඇතුල් වූයේ එවකට පැවති සිංහල ඩිප්ලෝමා පාඨමාලාව හැදෑරීමට ය. වර්ෂ 1970 දී අකාලයේ මිය යන තෙක්ම මනමේ කුමරුගේ භූමිකාව නිරූපණය කළ බෙන් සිරිමාන්න මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' නාට්‍යයේ චණ්ඩපජ්ජෝත රජුගේ භූමිකාව මෙන්ම 'පබාවතී' (1965) නිෂ්පාදනයේ කුස රජුගේ භූමිකාව ද නිරූපණය කළේය. මහගම සේකරයන් ගේ 'කුණ්ඩලකේසී' නාට්‍යයේ ප්‍රධාන භූමිකාවක් රඟපාන ලද්දේ ද බෙන් සිරිමාන්න විසිනි. වර්ෂ 1970 ජූලි මස 17 දා බෙන් අභාවප්‍රාප්ත විය.

'මෑ වේ මා දුටු කොමල ලියා - දෙස බලනුය රජතුම චිත්ත නොමවෙද තුටු'

පුහුණුවීම්වලදී සරච්චන්ද්‍රයන් දැඩි විනයක් පවත්වා ගෙන ගියා

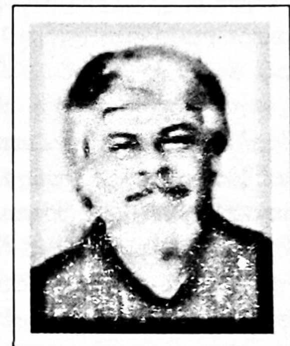
ලයනල් ප්‍රනාන්දු

<u>ප්‍රශ්නය</u> - ඔබ මනමේ නාට්‍යයේ වැදි දෙටුවාගේ චරිතයට සම්බන්ධ වූ සැටි විස්තර කළොත්?

<u>පිළිතුර</u> - සරච්චන්ද්‍රයන්, එකල දිවයිනේ නොයෙක් පළාත්වලට ගොස් ජන නාට්‍ය ගැන සොයා බැලුවා. විශේෂයෙන් ගාල්ල, මාතර, මඩකලපුව වැනි පළාත්වලට ගොස් එතුමා එම නාට්‍ය බලමින් තමන්ට වැදගත් වන අංග උකහා ගත්තා. එවකට මෙරට ප්‍රධාන ධාරාවේ සිංහල නාට්‍ය කියා තිබුණේ ප්‍රංශ හෝ රුසියානු නාට්‍යවේදීන් ගේ පොත පතින් පරිවර්තනය වූ නාට්‍යයි. විශේෂයෙන් ඇන්ටන් චෙකෝෆ්, මෝලියර්, ගොගොල් වැනි නාට්‍යකරුවන්ගේ නාට්‍යවල පරිවර්තනයි බොහෝ විට එවක තිබුණේ. ඒවාත් බොහෝ විට හුදු හාස්‍යජනක නාට්‍ය වුණා. නිදසුන් ලෙස එවක කපුවා කපෝති, වෙද හටන වැනි නාට්‍ය ඔස්සේ සිදු වුණේ ප්‍රේක්ෂකයා සිනා ගැන්වීමයි.

ඒ නිසා නාට්‍ය ගැන පර්යේෂණ කරගෙන ගිය සරච්චන්ද්‍රයන්ට වැටහුණා නාඩගම් ශෛලියෙන්, නාඩගම් වස්තු බීජවලින් අපට අනන්‍ය දේශීය ව්‍යුහයක් සකස් කර ගන්න පුළුවන් කියල. ඒ අනුව තමයි ඔහු මනමේ නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කරන්න ගියේ. ඔහු මුලින්ම බලපිටියේ චාර්ල්ස් සිල්වා ගුරුන්නාන්සේ සිය නිවසට ගෙන්වා ගෙන ඔහුගේ කටහඬ, ගීත ගායනා, කළ හැකි සංවාද ආදිය අත්හදා බැලුවා. ඒ වගේම නාට්‍ය ශෛලීන් හොඳින් නිරූපණය කළ හැකි ශිෂ්‍යයන් ද සමඟ පර්යේෂණ පැවැත්වූවා. ඔවුන් විශ්ව විද්‍යාලයේ පුහුණුවීම් කළ කාමරය මට මතකයි. එය බොහොම පොඩි කාමරයක්. 12 x 15 විතර ඇති. එය තිබුණේ කලා පීඨ ගොඩනැගිල්ලේ උඩු මහලේ. ඉතින් ශිෂ්‍යයන් සහ එතුමා විශ්ව විද්‍යාලයේ දේශන අවසන් වුණාම හැමදාම හවස පහට පමණ පටන්ගෙන හැන්දෑවෙ හත, හත හමාර, අට පමණ වන තුරු නාට්‍ය පුහුණුවීම් කළා. ශිෂ්‍යයන්ගේ නේවාසිකාගාර තිබුණෙ විශ්වවිද්‍යාල මණ්ඩපය ඇතුළෙමනෙ. ඒ නිසා ඒ වෙලාව පමණ වන තුරු ශිෂ්‍යයන්ට පුහුණුවීම් කිරීමට අවස්ථාව ලැබුණා.

ඉතින් මෙහෙම පුහුණුවීම් වැඩ කරගෙන යද්දී එතුමාට වැදි රජුගේ චරිතයට කෙනෙක් සොයා ගන්න තරමක් අපහසු වුණා. ළමයින් කීප දෙනෙකුම ඒ සඳහා තෝරා ගත්තා. ඒ එක්කෙනෙක්වත් හරිගියේ නෑ. කොහොම වුණත් ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන්ව ප්‍රථම වරට මනමේ කුමරියට තෝරා ගත්තා. බෙන් සිරිමාන්න මහතා ඒ දවස්වල පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයට ඇවිත් සිටියා, අධ්‍යාපන ඩිප්ලෝමා පාඨමාලාවක් හැදෑරීමට. ඔහුව මනමේ කුමරාගේ චරිතයට තෝරා ගැනුණා. මම පාසල් යන වියේ සිටම නාට්‍යවලට දැඩි රුචිකත්වයක් දැක්වූ නිසා විශ්ව විද්‍යාලයේ



ලයනල් ප්‍රනාන්දු
(බී.ඒ., එල්.එල්.බී. ***Attorney at law (S.L), Diploma, Dev.Econ. (Cantab)***)

ශ්‍රී ලංකා පරිපාලන සේවයේ විවිධ තනතුරු රැසක් හෙබවීය. අමාත්‍යාංශ ලේකම්වරයෙකු මෙන්ම මෙරට රාජ්‍ය සංස්ථා කීපයකම සභාපති තනතුර ද දැරීය.

උතුරු පළාත් ආණ්ඩුකාරවරයා වශයෙන් ද සේවය කළ ලයනල් ප්‍රනාන්දු කලක් මැලේසියාවේ මහ කොමසාරිස් තනතුර ද ප්‍රංශයේ ශ්‍රී ලංකා තානාපතිවරයා වශයෙන් ද සේවයකොට තිබේ.

මේ නාට්‍ය අභ්‍යාසයට මගෙත් හිත ඇදී ගිහින් තිබුණෙ. ඒ අනුව මාත් එම පුහුණුවීම් බලන්න ගියා. මා මේ දේට ඇදී යෑමට තවත් හේතුවක් තිබුණා. මට විශ්ව විද්‍යාලයීය පළමු වසරේදීම විශ්ව විද්‍යාලයීය සිංහල නාට්‍ය සංගමයේ භාණ්ඩාගාරික තනතුර හිමි වුවා. ඒ කියන්නේ Junior Treasurer. ජ්‍යෙෂ්ඨ භාණ්ඩාගාරික වශයෙන් සිටියේ මහාචාර්ය කාල් ගුණවර්ධනයි. කෙසේ හෝ මෙහෙම මේ නාට්‍යවල කටහඬ පරීක්ෂණ Audition බලන්න ගිය එක් අවස්ථාවක සරච්චන්ද්‍ර ආචාර්යතුමා මට කිව්වා ලයනලුත් මොනව හරි කියල බලන්නකො කියල. ඊට පස්සෙ මාත් සිංදුවක් දෙකක් කිව්වා. පසුව ආචාර්යතුමා මට කිව්වා මනමේ ගීයක් දෙකක් ගායනා කරන්න කියල, ඊළඟට මම මනමේ ගී කීපයකුත් ගායනා කළා. ඉන් පසුව තමයි සරච්චන්ද්‍රයන් මාව මනමේ වැදි දෙටු චරිතයට තෝරා ගත්තෙ.

ඔය අතරෙ එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහත් නුවර ප්‍රදේශයේ පාසලක ඉගෙනුම ලබමින් සිට සිල්ප හැදෑරීම සඳහා පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයට පැමිණියා. ඒ ආවට පසුයි ඔහු මේ නාට්‍යයට සම්බන්ධ වුණේ. ඔහු සෑහෙන දුරට උස මහත පුද්ගලයෙක් නිසා ඔහුට වැදි රජුගේ භූමිකාව ලබා දුන්නා. පොතේ ගුරා චරිතයට තෝරාගනු ලැබුවේ මා සමගම විශ්ව විද්‍යාලයට ඇතුළත් වූ ශ්‍යාමන් ජයසිංහ මහතා යි. මේ විදියට මා මනමේ නාට්‍යයේ දර්ශන සියයකට පමණ සහභාගී වුණා. ගාල්ල, මාතර, අකුරැස්ස, නුවර, කුරුණෑගල, අනුරාධපුරය, මැදවච්චිය ආදී දිවයිනේ සෑම සියලු ප්‍රදේශයකටම ගොස් අපේ නාට්‍යය ඉදිරිපත් කළා. මෙසේ නාට්‍යයේ දර්ශනවලට මා සහභාගි වූයේ විශ්ව විද්‍යාලයේ ඉගෙන ගන්න අතරේමයි. නමුත් 1959 වසර වන විට මගේ විශ්ව විද්‍යාල විභාග කටයුතු අවසන් වී මා ආදායම් පාලක නිලධාරි තනතුරකට තේරුණා. ඒ තනතුරට ඇතුල් වීමට වෙනම විභාගයකින් සමත් වෙන්න ඕන. ඉතින් මා ආදයම් පාලක නැතහොත් ඩීයාරෝ (ඩී.ආර්.ඕ. Divisional Revenue Officer) විධියට ගාල්ලට ගියා. එහි මා අවුරුදු තුනක් සේවය කළා. එදා සිට මා අවුරුදු 46 ක් තිස්සේ රජයේ පරිපාලන නිලධාරියකු වශයෙන් සේවය කරනවා. ඉතින් මට මගේ ශිෂ්‍ය ජීවිතයේදීම මනමේ නාට්‍යයේ කටයුතු කිරිමට ලැබීම මා ලද විශාල භාග්‍යයක් කොට සලකනවා. ඒ වගේම මගේ ගුරු ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ට මම මගේ ප්‍රණාමය පුද කරනවා.

<u>ප්‍රශ්නය</u> - සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් වැදි දෙටු චරිතයට ඔබ තෝරා ගනු ලැබීමට විශේෂ හේතු තිබුණා ද?

<u>පිළිතුර</u> - එකල මගේ වයසට අනුව මම සෑහෙන උසක සිටියෙ. ඒ උස වැදි රජුගේ උස සමඟ ගැළපුණා. එකල උස වගේම කේඳෑරි පුද්ගලයකු ලෙසයි මා සිටියේ. අනෙක, ඒ උස කේඳෑරි බව වැදි ඇඳුමත් මේකප් එකත් (අංග රචනයත්) එකතු වුණාම මගේ වැදි ලක්ෂණ මතු වෙන්න ඇති. සරච්චන්ද්‍රයන් මා තෝරා ගැනීමට තවත් හේතුවක් තිබෙන්නට ඇති කියා මට සිතෙනවා. මට එතුමා ගීත ගායනා කරන්න කීවාම මා ගායනා කළේ මොඩර්න් සිංදු නෙවෙයි, පැරණි තාලයේ ගීත දෙකකුයි. ඒ නිසා සරච්චන්ද්‍රයන්ට හැඟීමක් ඇති වෙන්න ඇති මගේ ගායන ස්වරයත් හා ස්වරූපයත්, රංගනය ඉදිරිපත් කරන ආකාරයත් මෙවැනි නාට්‍යයකට ගැළපෙයි කියල. මොකද මෙය පර්යේෂණ නාට්‍යයක්. එකල මෙහි සියලු රංගාභරණ (Costumes) සැපයුවේ ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයි.

<u>ප්‍රශ්නය</u> - මනමේ කලඑළි බැස්වීමට ඔබ පුහුණුවීම් කළ අයුරු පැහැදිලි කළොත්......

පිළිතුර : ජූනි, ජූලි, අගෝස්තු, සැප්තැම්බර්, ඔක්තෝබර්, නොවැම්බර් යන මාස හයක් පමණ එක දිගට දිනපතා අපි සවස් වරුවේ පුහුණු වුණා. සියලු ශිල්පීන් විශ්ව විද්‍යාලයේම නේවාසිකව සිටි නිසයි අපට මෙසේ එකතු වීමට අවස්ථාව ලැබුණේ. පැ දෙකහමාරක් පමණ අපි එක් දිනකට පුහුණු වුණා. ඊළඟට සෙනසුරාද උදේ මම පේරාදෙණියේ කුඩා කඳු ගැටයක සංසමිත්තා ශාලාව අසල පිහිටි සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ නිවහනේදී ගීත ගායනා කිරීම, කටහඬ පුහුණු වීම ආදිය කරනවා. මට මතකයි ඒ දවස්වල චාර්ල්ස් සිල්වා ගුරුන්නාන්සේව සරච්චන්ද්‍රයන් සිය ගෙදරම නවතා තබාගෙන කෑම බීම සපයමින් සංගීතය, කටහඬ ආදිය ගැන අත්හදා බැලීම් කළා. එකල සරච්චන්ද්‍රයන්ට තිබුණේ EL 497 දරණ ෆොක්ස්වැගන් කාරෙකක්. ඔහු ඒකෙන් නිතර කොළඹ යනවා. නුවර එනවා. නාට්‍යයට අවශ්‍ය රෙදි ගේනවා.

<u>ප්‍රශ්නය</u> - පුහුණුවීම්වලදී සරච්චන්ද්‍රයන් නළු නිළියන් මෙහෙයවූ ආකාරය කෙබඳු ද?

<u>පිළිතුර</u> - එතුමා හැම විටම අභ්‍යාසවලදී නළු නිළියන්ට ස්වාධීනව හැසිරීමට නිදහස දෙනවා. නළු නිළියන්ට මෙහෙම කරන්න, මෙහෙම කරන්න කියල නියෝග දෙන්නෙ නෑ. මෙහෙම කළොත් හොඳද? අරම කළොත් හොඳද? කියා අහනවා පමණයි. මට මතකයි එතුමා නැටුම් සඳහා සහාය ලබා ගත්තෙ වසන්ත කුමාරගෙන්. ඒ විදියට ඔහුට හැකි වුණා ප්‍රවීණ සහ සුදුසුම පුද්ගලයන්ගෙන් නාට්‍යයට සහාය ලබා ගන්න.

සරච්චන්ද්‍රයන් නාට්‍ය අධ්‍යක්ෂවරයකු හැටියට දෘඪතර පුද්ගලයෙකු නෙවෙයි. නමුත් නාට්‍ය ශිල්පී කණ්ඩායම තුළ ඔහු හොඳ විනයක් පවත්වාගෙන ගියා. විශේෂයෙන් නාට්‍ය පුහුණුවීම්වලට කලට වේලාවට එන්න ඕන. ප්‍රමාද වුණොත් නිදහසට කාරණා දෙන්න බැහැ. අපට ඇත්තටම සරච්චන්ද්‍රයන් දිසාපාමොක් ඇදුරුතුමකු වුණා. එතුමා ආරෝහ පරිණාහ දේහයෙන් යුක්ත නොවුණත් අපේ දිසාපාමොක් වුණා. ඒ වගේම දැඩි විනයක් තිබුණා. එතුමාට හරිම ප්‍රියමනාප මුහුණක් තිබුණා. ඔහු වැඩිය බරට අඳින්නේ නැති, ටයිකෝට් නොපලඳින, දෙපයට සෙරෙප්පු දැමූ පුද්ගලයෙක්. අපි පවා ඔහු අනුකරණය කළා.

<u>ප්‍රශ්නය</u> - මනමේ පළමු දර්ශනයෙන් පසු ඔබ ලද්දේ කවර ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාරයක් ද?

<u>පිළිතුර</u> - ඇත්තටම මුලදී එතරම් ප්‍රතිචාරයක් අපට ලැබුණෙ නැහැ. මට මතක හැටියට කොළඹ ලයනල් වෙන්ට්ඩ් රඟහලේ තිබුණ මනමේ පළමු දර්ශනය බැලීමට දහඅටකට, විස්සකට වඩා පැමිණ සිටියේ නැහැ. හුඟක් වෙලාවට නාට්‍ය බලන්න පැමිණියේ කොළඹ ගෙවල්වල සේවකයනුයි, නිවැසියෝ නාට්‍යයට කලින් ටිකට් ගන්නවනෙ. ඒ ටිකට් ගත්තම කවුරු හරි නාට්‍ය බලන්න එන්න ඕනෑ. එතකොට නාට්‍යය බලන්න එවන්නෙ හුඟක් වෙලාවට ගෙවල්වල වැඩකාරයොයි. නිවැසියෝ නාට්‍ය විවේක කාලයේදී සරච්චන්ද්‍රයන්ගෙන්ම විමසා තිබෙනවා කීයට ද නාට්‍ය ඉවර වෙන්නේ, අපිට බලන්න ආපු අය එක්කරගෙන යන්න කාරෙක එවන්න තිබෙනවා කියල. එවිට සරච්චන්ද්‍රයන් නාට්‍යය අවසන් වන වෙලාව කියා කවුද ඔබේ නාට්‍ය බලන්න පැමිණියේ කියා විමසුවාම ඔවුන් කියා තිබෙන්නෙ, නෑ මේ අපේ ආයයි ළමයයි එව්වා, එහෙම නැත්නම් ගෙදර වැඩකරන අය එව්වා කියලයි.

හැබැයි ප්‍රේක්ෂක පිරිස අඩු වුණාට සරච්චන්ද්‍රයන්වත් අපේ කණ්ඩායමවත් ඉන් කිසිසේත් දුර්මුඛ වුණේ නැහැ. අධෛර්යය වුණේ නැහැ. මොකද මේ අලුත් දෙයක්නෙ. අනෙක, නාට්‍යයෙන් පසු අපේ ශිල්පී කණ්ඩායමට ඉතා විශාල ප්‍රබෝධයක් තිබුණ අපි මේ රටේ අමුතුම දෙයක් කළා නේද කියල.

<u>ප්‍රශ්නය</u> - නාට්‍යයට පුහුණුවීම් කරන කාලයේ ඔබට හැඟීමක් තිබුණ ද සරච්චන්ද්‍රයන් විප්ලවීය දෙයක් කරන්න යනවා කියලා.

<u>පිළිතුර</u> - සරසවි මානවකයන් විදියට සරච්චන්ද්‍රයන් විප්ලවවාදියකු හැටියට අපි දැනගෙන සිටියා. එතුමා ඉන්දියාවෙ නේරු, ගාන්ධි වැනි ජන නායකයන් අධ්‍යයනය කරල ඔවුන්ගේ ආකාරයේ ඇඳුම් අඳින්න පටන්ගෙන තිබුණා. ඒ වගේම ඔහු ඉන්දියාවේ ශාන්තිනිකේතනයට, භාත්ඛණ්ඩයට ගිහින් විශාල හැදෑරීම් කර තිබුණා. මේ නිරීක්ෂණයන්ගෙනුත්, දෙවන ලෝක සංග්‍රාමය අවසන් වීමෙනුත් අපි ස්වාධීන, අපිට අනන්‍ය දෙයක් සොයා යායුතු බවට ආකල්පමය අතින් එතුමා පරිපූර්ණ වී සිටියා. ප්‍රබෝධවත්ව සිටියා. මේ නිසා එතුමා විප්ලවවාදියකු බව අපි දැන සිටියා.

සරච්චන්ද්‍රයන් විශ්ව විද්‍යාලයේ එහෙ මෙහෙ ගියේ පා පැදියකින්. ශිෂ්‍යයන් සමඟ නිතර ශාස්ත්‍රීය වශයෙනුත් සම්බන්ධකම් පැවැත්වුවා. ඊළඟට ආශ්‍රය කළ අය පවා බොහෝ සේ නාට්‍යයට නැඹුරු වූ පුද්ගලයන් වුණා. බන්ධුල ජයවර්ධන, මහින්ද ඩයස් ඊට නිදර්ශන විදියට මගේ මතකයට එනවා. හෙන්රි ජයසේන පසුව ඔහු හා සම්බන්ධ වුණා.

<u>ප්‍රශ්නය</u> - ඔබ සඳහන් කළා සරච්චන්ද්‍ර මහතා නළු නිළියන්ට ස්වාධීනව හැසිරීමට නිදහස ලබා දුන්නාය කියා. මේ ස්වාධීනභාවය ඔස්සේ ඔබ රංගනයේ යෙදීමේදී ඔබට හැඟුණා ද ඔබගේම වූ රංගන විධියක් නාට්‍යයට ඇතුළත් වුණා කියල?

<u>පිළිතුර</u> - මා කුඩා කාලයේ නොයෙක් විධියේ නාට්‍යවලට රංගනයෙන් දායක වුණානෙ. මට මතකයි මම පාසල් වියේ දි විහාර මහා දේවි චරිතය කළා.

ශ්‍රී වික්‍රම රාජසිංහ රජුගෙ කතන්දරය කරන විට කන්දසාමි කුමාරයාගේ භූමිකාව රඟපෑවා. ඇත්තටම තමන් කරන්නෙ මොකක්ද කියල මුලින්ම තමන්ගෙ ඇඟට කිඳා බහින්න ඕන. එතකොටයි තමන් කරන දෙය සාර්ථක වෙන්නෙ. මට මේ දේ පාසල් වියේ රඟපෑ නාට්‍යවල සිටම වැටහී තිබුණා. අනෙක කරන දේ ඇඟට කිඳා බැස්සම තමයි ඒ පිළිබඳව තමන් තුළ කැපවීමක් ඇතිවෙන්නෙ. ඒ ගැන හැදෑරීමක් කරන්න උනන්දුවක් ඇති වෙන්නෙ. යමක් අපි ඕනකමින් කරනවා නම් අපේ මට්ටමට අපි එය ඉගෙන ගන්න ඕන. මුහුකුරා ගිය වැඩිහිටි ශිෂ්‍ය පිරිසක්නෙ විශ්ව විද්‍යාලයට ඇතුළු වෙන්නෙ. මේ නිසා පුස්තකාලයට ගොස් මෙවැනි චරිත වෙනත් රටවල්වල තිබෙනවාද කියා විමසීමේ උනන්දුවක් අපට තිබුණා. ඒ නිසා ජපන් රටේ නෝ, කබුකි සහ ඉන්දියාවේ නොයෙක් විදියේ නාට්‍යවල චරිත ක්‍රියාකරන සැටි අපි හැමෝම අධ්‍යයනය කළා. එහෙම කළේ එයින් අපේ චරිත ඔප්නංවා ගැනීමට යම් දෙයක් ලබාගත හැකි ද කියල බලන්නයි. මට හිතෙනවා ඒ ඔස්සේ මගේ චරිතය වෙනම මුවහත් වුණා කියල.

එදා නාට්‍යයට පොතේ ගුරාව ඇන්දුවාම ඔහු තවදුරටත් වෙන කෙනෙක්. නළුවෙක් නෙවෙයි. නියම පොතේ ගුරායි. ඔහු ජනතාවට යම් පණිවුඩයක් ලබාදීමට වේදිකාවට එන පුද්ගලයායි. අනෙක එකල අද වගේ තාක්ෂණික පහසුකම් කිසිවක් තිබුණෙ නැහැ. ටෙලිවිෂන් නෑ. කොම්පියුටර් නෑ. අපි අපේ චරිත, භූමිකා සකස් කර ගන්න ඕන, අපේ ගුරුතුමාගෙ අත්පිටපතින් කියන දෙයිනුයි.

<u>ප්‍රශ්නය</u> - මනමේවලදී ඔබගේ භූමිකාව හැඩ ගස්වා ගැනීමට ඔබ විශ්ව විද්‍යාල පුස්තකාලය පරිහරණය කළා කිව්වා.

<u>පිළිතුර</u> - ඔව්, ආසියාවේ තිබෙන හොඳම පුස්තකාලයක්නෙ පේරාදෙණියෙ තියෙන්නෙ. මේ නිසා අදාල පොතපත සොයා ගැනීමට මට පහසුවක් වුණා. ඒ අනුව ජපන් රටේ නෝ නාට්‍ය, කබුකි නාට්‍ය ගැන එහි රූප සටහන් ද නිරීක්ෂණය කරමින් මම හැදෑරීමක් කළා. අනෙක වැද්දෙකුගේ චරිතය නිරූපණය කරන්නෙ කොහොම ද කියල වසන්ත කුමාර සූරීන් අපට ඉගැන්නුවාට පසු අපි ශිෂ්‍ය නේවාසිකාගාරයට ගිහිල්ලත් එය අත්හදා බැලුවා. ඊතලයක් තියෙනවා, දුන්නක් තියෙනවා. ඒ සමගම සිංදු කියන්න ඕන, නටන්න ඕන. මේ සියලු දේවල් වෙත අපේ අවධානය එහිදී යොමුවුණා. ගායනය, රංගනය, නර්තනය යන හැම පැත්තකම දක්ෂතාව මෙහිදී අවශ්‍ය වුණා. ඇත්තටම ගුරුතුමාගෙන් ගුරුහරුකම් ලැබුණාට සිය චරිතය, භූමිකාව මුවහත්කර ගැනීම තමන්ම කරන්න ඕන දෙයක්.

<u>ප්‍රශ්නය</u> - එක්තරා කාලයක මනමේ රඟදැක්වීම වසර ගණනකට නැවතුණා.....

<u>පිළිතුර</u> - මට හිතෙන්නෙ එහෙම වුණේ මනමේ ප්‍රධාන භූමිකාව රඟපෑමට නළුවෙක් සොයා ගන්න බැරුවයි. නමුත් පසුව නාට්‍යය වේදිකාගත වුණා.

<u>ප්‍රශ්නය</u> - මනමේ ඔස්සේ අපට අනන්‍ය කලාත්මක දේශීය නාට්‍ය රීතියක් ගොඩනැගුණ බවට විචාරකයන් පවසනවා. මේ ගැන ඔබේ අදහස,

<u>පිළිතුර</u> - ඔව්, ඒ ශෛලිගත සම්ප්‍රදාය අදටත් තිබෙනවානෙ. සරච්චන්ද්‍රයන්ගෙන් පසු ගුණසේන ගලප්පත්ති ශෛලිගත සම්ප්‍රදායෙන් නාට්‍ය කළා. සෝමලතා සුබසිංහ බෙහෙවින්ම ඒ සම්ප්‍රදාය භාවිත කරනවා. මා හිතන්නෙ හැම නාට්‍ය ශෛලියක්ම අපේ රටට අවශ්‍ය වෙනවා.

('දිවයින' මනමේ පනස් වසරක ප්‍රත්‍යාවලෝකන අතිරේකයේ

2006 නොවැම්බර් 02 දින පළවූ සම්මුඛ සාකච්ඡාවයි)

'මුළු දඹදිවටම තොප මහරජු වුව
මගෙ විජිතය මෙය මම වෙමි අගරජ'

එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ

මනමේ නාටකයේ වැදි රජුගේ භූමිකාව නිරූපණයේදී රසික රසිකාවියන්ගේ නොමඳ ප්‍රසාදයට බඳුන් වෙමින් අති විශිෂ්ට රංගනායක යෙදුණු එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ මෙරට බිහි වූ කුසලතා පූර්ණ අග්‍රගණ්‍ය රංගධරයෙකි. පුරා පසළොස් වසරක් වැදි රජුගේ භූමිකාව තමන්ටම ආවේණික වූ රංග ශෛලියක් ඉස්මතු කරමින් නිරූපණය කළ මොහු ඒ හා සමානවම මනමේ නාටකයේ රාජගුරු චරිතයට ආලෝකයක් වූ බැව් ප්‍රකට කරුණකි. අසාමාන්‍ය වේදිකා පෞරුෂයකින් හෙබි මේ නළුවා කලක් මනමේ නාටකය සඳහා පූර්ව රංග කොටස එක්කර තිබුණු වසර කීපය පුරාම භාණ්ඩුතයන් දෙදෙනාගෙන් අයෙකු ලෙස ස්මරණීය රංගනායක යෙදුණේය. (එම කොටස පසුව අතහැර දැමුණි). මනමේ අත්දැකීම් පිළිබඳව එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහයන්ම පළ කළ අදහස් කීපයක් මෙසේය.

''ජීවිත කාලයටම එකම නාට්‍යයක් පමණක් නරඹා තිබුණු මම නාට්‍යයක රඟපාන්නේ කොහොම ද? සරච්චන්ද්‍රයන්ට මා තුළ තිබුණේ ගෞරවයක්. එහෙත් නාට්‍යයක රඟපාන්නට මම කොහොමත් සතුටු වුණේ නැහැ. ඒ නිසා හැම අවස්ථාවකම වාගේ සරච්චන්ද්‍රයන් මඟහැරීමට උත්සාහ කළා. ඒ දිනවල මහනුවර ඇසළ පෙරහැර ආරම්භ වෙලා තිබුණා. හැමදාම පෙරහැර නැරඹීමට යන පරිද්දෙන් නවාතැනින් පිටවී යනවා. දවසක් නවාතැනින් එළියට බහිද්දී කවුදෝ මගේ අතින් අල්ලාගත්තා. ඒ බෙන් සිරිමාන්න හා විමල් නවගමුව. ඔවුන් මාව සරච්චන්ද්‍රයන් වෙතට කැඳවාගෙන ගියා.''

මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන් 'පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ' කෘතියේ එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහගේ හමුවීම විස්තර කර ඇත්තේ මෙසේය.

''මේ දෙදෙනා ලැබුණු නමුත් (එනම් මනමේ කුමරු හා කුමරිය උදෙසා බෙන් හා ට්‍රිලීෂියා) වැදි රජුගේ භූමිකාවට සුදුසු කෙනෙකු සොයාගත නොහැකි විය. සුදුස්සෙකු නැත්නම් මම නිෂ්පාදනය අත්හරින බව නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරීන්ට කීවෙමි. ඔවුහු

බොහෝ කරදර වී හැම ශිෂ්‍ය නිවාසයකටම ගොස් නළුවෙකු සෙවූහ. කෙළවර එක් රාත්‍රියක ඔවුන් බෝගම්බර පිටියේ පැවති සැණකෙළියකට ගිය විට එහි ගායනා කරමින් සිටි එක්

ශිෂ්‍යයෙකු දැක මා ළඟට කැඳවාගෙන ආහ. මාර්ස් ශිෂ්‍ය නිවාසයේ සිටි ඔහු සෙසු ශිෂ්‍යයන්ට වඩා වයසින් මුහුකුරා ගිය සිරිමාන්න මෙන් කලක් පාසැලක උගන්වමින් සිට විශ්ව විද්‍යාලයට පිවිසියෙක් වූයේය. ඔහුගේ හැඩරුව බලා ගායනයට ද කන් දුන් විට ඒ භූමිකාවට ඔහු සුදුසු බව මට පෙනුණි.



එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ

පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයෙන් බී.ඒ. උපාධිය දිනාගත් එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ වෘත්තියෙන් ගුරුවරයෙකු සේ ජීවිතය ආරම්භ කොට විදුහල්පතිවරයෙකු වශයෙන් උසස්වීම් ලබා ගත්තේය.

'මනමේ' හි වැදි රජුගේ භූමිකාවට අමතරව 'රාජගුරු' ගේ භූමිකාවට ද නිරූපණය කළ එඩ්මන්ඩ් 1960 දශකයෙහිදී ටික කලක් මනමේ නාට්‍යයට පූර්ව රංග කොටසක් එක්කර තිබූ අවධියෙහි නාට්‍ය රඟ දක්වෙන බව ප්‍රකාශ කරන භාණ්ඩුතයන් (බෙරකාරයන්) දෙදෙනාගෙන් අයෙකු ලෙස ද අනුස්මරණීය රංගනායක් ඉදිරිපත් කළේය. මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ 'කදා වළලු' නාට්‍යයේ සේරිවාණිජ ගේ චරිතය ද හේ පණ ගැන්විය.

කුසලතා පූර්ණ රංගධරයෙකු වූ ඔහු මහාචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන් ගේ 'සත්සමුදුර' චිත්‍රපටියේ අපූර්ව රංගනායක් ඉදිරිපත් කළ අතර 1997 දෙසැම්බර් මස 17 වැනි දා අප අතරින් වියෝවිය.

මේ තැනැත්තා නම් පසුව මනමෙ රඟුමට මහත් ආලෝකයක් ගෙන දුන් එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ ය.'' (පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ, 1985, 202 පි.)

එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහයන්ම තම අතීත සැමරුම තවදුරටත් දක්වා ඇත්තේ මෙසේ ය.

''ඇත්තෙන්ම මහාචාර්යතුමන් මට ඒ චරිතය දෙන කොට ජීවමාන වැද්දෙක් මම ජීවිතේටම දැකල තිබුනෙ නෑ. මට ලොකුම ප්‍රශ්නයක් වුනා කොහොමද වැද්දෙක් හැසිරෙන්නෙ කියල දැනගන්න. පස්සෙ ඉතින් මටම හිතුන, 'ම්ලේච්ඡ' එකා නෙ. ඔය ඉතින් දඩබ්බර විදියට හැසිරෙන්ඩ ඇතියි' කියල. ඒ වුනාට මහාචාර්යතුමා ඒ චරිතය හැඩ ගස්සල තියෙන විදියට ඒ චරිතයෙ තියෙනව විවිධත්වයක්. ඒක බොහොම සංකීර්ණ චරිතයක්. වැද්දෙක් වුනාට ඔය සමහරු කියන විදියෙ 'අන්සිවිලයිස්ඩ් බාබේරියන්' (Uncivilized barbarian) කෙනෙක් නෙවෙයි. එහෙමත් නැත්නං 'අන්කල්චර්ඩ්' (Uncultured) එකෙක් නෙවෙයි. වැද්දා කියල කිව්වට සෑහෙන වැදගත්කමක් ඇති, බොහොම ආත්ම ගෞරවයක් තියෙන, ඒ වගේම ආඩම්බර පුද්ගලයෙක්. ඔය හැම පෘථග්ජන ලක්ෂණම තියෙනව. දඩබ්බර වුණත් රජ කෙනෙක් බව අමතක කරන්නට එපා.

මට සිද්ධ වුනා එකම අවස්ථාවේදී මිශ්‍ර අභිනය යොදා ගන්න. ඉක් ඉක්මනට විවිධ අභිනය පාන්න. මට කුමරිය හමු වෙච්ච මුල්ම අවස්ථාවෙදි මගේ දඩබ්බර ගතිය කොහෙත්ම පෙන්නුවෙ නෑ. මං ඈ දිහා බලන්නෙ බොහොම ශෘංගාරයෙන්. (ඔහු එය කර පෙන්වයි.) ඈ ඉතින් අහක බලා ගන්නව. මං එතකොට අනිත් පැත්ත හැරිල මනමේ කුමාරයට රවනව. මට කේන්ති ගිය බවක් ඈට කොහොමවත් දැනෙන්ට ඉඩ තියන්නෙ නෑ. දැන් මං කල්පනා කරනව 'කොහොමද මම කුමාරිගෙ හිත දිනා ගන්නෙ' කියල. හැබැයි ප්‍රේක්ෂකයන්ට ඒ බවක් හැඟෙන්නට ඉඩක් තියන්නෙත් නැහැ. මං ආයෙත් කුමාරිගෙ පැත්තට හැරිල ඈ එක්ක චුට්ටක් හිනා වෙනව. මුලින්ම මම වේදිකාවට එන කොට වැදි දෙටුව කියා දීල තිබුනනෙ 'මෑ වේ මා දුටු කොමල ලියා' කියල. (පී.ඩී. එම ගීතය ගයන්නට සැරසුනත් එඩ්මන් කතාව නොනවත්වා කර ගෙන යයි.) 'ඒ වෙලාවෙදි මම කුමාරි දිහා බලන කොට මට ඇත්ත වශයෙන් සාත්වික අභිනය හොඳටම ප්‍රයෝජනවත් වුනා. වචනත් මට හුඟක් දුරට උපකාර වුණු බවත් කියන්නට ඕනෑ. ඒ වුනාට මෙතරම් ක්ෂණිකව අභිනය පාන කොට සිද්ධ වෙනව වචනයෙන් කියන්නට බැරි දේ වෙන විදියකට පෙන්නන්න. මං වැද්දෙක් වගේ ඇඳගෙන හිටිය බවත් අමතක කරන්න එපා, හොඳද? ඒකට ආහාර්ය අභිනය තමයි කියන්නෙ. එතකොට මූණෙනුත් ඉරියව් පෙන්නන්ඩ ඕනැ නෙ, මෙන්න මෙහෙම (එසේ කරයි.) මං කුමාරි දිහා බලන්නෙ මේ විදියට. (සැ.යු. එඩ්මන්ගෙ ඇස් තරමක් වපරයි. ඔහු මුලින්ම වේදිකාවට ඇවිත් ප්‍රතාපවත් ලෙස ප්‍රේක්ෂකාගාරයෙ ඈත බලන කොට තමාට ඈත කොන් දෙකේම සිටින ප්‍රේක්ෂකයන් පෙනෙන්නෙ එකම වෙලාවට එකම තලයක සිටින අය වගෙයි කියා එඩ්මන් පැවසුව. අවාසනාවකට මෙන් ඒ 'පෝස් එක' ගන්න යන වෙනත් නළුවන්ට එය හරියට කරන්ඩ බෑ. අර ඇස්වල පිහිටීම නැති නිසා)

මම කුමාරිය දිහා බලල, ඇස් පිල්ලන් ගහල හෙම, ඊළඟට 'අරූ' (කුමාරයා) දිහා බලන්නේ මෙන්න මෙහෙමයි. හිසේ සිට දෙපතුල දක්වාම මම බලනව, හැබැයි, එතකොට ඇස් පිල්ලන් ගහන්නෙ නෑ. දැන් අපේ තාත්තල, අම්මල වුණත් 'මං කොහේ හරි යන්ඩ ඕනෑ' කියල කියන කොට 'උඹ යන්නෙ හෙම නෑ' කියල කියනව නෙ. එතකොට මම ඒ අය දිහා බලන්නෙ තරමක් තුරුස්සන විදියට. තම තමන් කරන්නෙ ඒ ඒ අවස්ථාවලට අනුකූල වීමයි.

දැන් ඉතින් ඊළඟට 'මේ නං ලෝ ලිය නොම වන්නේ' කියල මම කියනව. අන්න එතනදි මම තවත් වෙනස් ඉරියව් පානව. තවත් එහාදි ඊටත් වෙනස්. දැන් ඉතින් මේ යකා (කුමාරයා) මට සටනට කතා කරනව. 'මනමෙ කුමාරය, මහ ලොකු මිනිහෙක්ලු, ධනුද්ධරයාලු! බරණැස් රජ්ජුරුවන්ගෙ පුත්‍රයාලු!! රටේ නැති ඒව කියනව. මං ඉතින් උප්පැත්තියෙන්ම වැද්දෙක් නෙ. දුන්නයි, ඊයයි මට අමුතු දෙයක් නෙවෙයි. එයාට මං හිතන්නෙ ඒක අමුතු දෙයක් වෙන්ඩ ඕනෑ. මට අමුතු නෑ. ඒක හින්ද මම බය වෙන්ඩ ඕනැත් නෑ. මම එයාව තුට්ටුවකට ගණන් ගන්නෙ නෑ.

මට සණ්ඩුවට කතා කළාම මම කිව්වෙ මොකක්ද? 'මඳක් ඉවසව, කොල්ල.' දැක්කද මම කිව්ව දේ? 'තාගේ මේ අඹුව මෙහි නවත්වා, වහා මෙතනින් යන්ට සැරසෙව.' එහෙම මං කියන කොට ආයෙත්

මිනිහ මට සටනට කතා කරනව. දැන් ඉතින් මට කේන්ති යනව. එතකං මට ඒ තරම් කේන්තියක් ඇති වෙලා තිබුනෙ නෑ. මං කියනව 'තාගේ ආඩම්බරය බිඳ හෙළිය යුතු බව පෙනේ' කියල. මං ඔහුව කෝප කරවන්ඩ එතෙන්දි 'කැනහිලා' වැනි වචන පාවිච්චි කරනව. (ඇත්තෙන්ම අවස්ථාවට උචිත ලෙස සහ චරිතය මනාව නිරූපණය කිරීමට රුකුලක් වන ලෙස එම වදන් හැඩ ගස්සා ඇති ආකාරයෙන් ම මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රගේ නිර්මාණ කෞශල්‍යය මොනවට හෙළි නොවේ ද?) වාචික අභිනය වැදගත් වන්නෙ ඔන්න ඔය වාගේ වෙලාවලදි. නළුවට රචකයා ඒව දීලා තියෙනව. නළුව ඒව හරියට යොදා ගන්ඩ ඕනෑ. 'මේකප් ආටිස්ට්ල' (Make-up artists) ඇවිල්ල 'මේකප්' කරල තියෙනව. නමුත් මේ එක වචනයෙන් මෙතැනදි පුදුම වෙනසක් ඇති කරවනව.

ඊ ළඟට අපි සටනෙ. දැන් ඉතින් මනමේ ඉවරයි. දැන් අපි දෙන්න (කුමරියත්, වැදි රජුත්) 'ෆුල් ලව්' (එඩ්මන්ගේ වචන වෙනස් නොකෙළෙමි). නමුත් ඒ වෙලාවෙදි මම අර මැරිච්ච මිනිහගෙ නිහතමානිකම පෙන්නනව. අහල තියෙනව නෙ 'රජ ඉසුරු නැත- නැත මිණි කිරුළු' යන ගීත කොටස. 'මනමෙට සෙනෙහස- ඉවත දමාදෝ, වනයේ වැදි රජ- කෙනෙකු පතා දෝ?' කියල මම අහනව. මම කිව්වනෙ, 'මෙයා තියල පලයං කියල, තියල ගියා නං ඉවරයිනෙ? උවමනාවෙන්ම නෙ මැරුණෙ? ඔන්න ඔය වාගේ අදහස් මම එහෙම කියන්නෙ කුමාරිගෙ කටින්ම අල්ල ගන්න, මොකක්ද එයාගෙ ආකල්පය කියල, එතකොට ඈ කියනව, 'දිරියෙන් යුද කළ ඔබ දුටු වේලේ, මොහොතින් සිත මා පිරුණයි ආලෙන්' යනාදී දේවල්.

එතකොට මට හරි ෂෝක්. කොටින්ම කියනව නං මම ඒ වෙලාවේ හරිම යුග පුරුෂයෙක්, වීරයෙක්. මම එයා කියන දේට ප්‍රතිඋත්තර දෙන්නෙ ඉඟියෙන්, මූණෙන්, ඔළුවෙන්. 'ආ එහෙමද? කියල මගේ යටි හිතෙත් තියෙනව. ඔන්න ඔහොම, බොහොම හොඳින් කතා කර කර ඉන්න කොට මෙයා කියනව එයා මාව බේරගත්ත කියල. 'ඔබේ දිවි මම ගලවා ගතිමි' කියල නේ ඈ මට කියන්නෙ? ඔන්න පොට වරද්ද ගත්ත තැන. 'එයයි එහෙනං මාව බේරගත්තෙ. මට යකා නගිනවා. 'මා බේරගන්න මෙයා කව්ද? එතකොට මං එයාට ණය ගැතියි.' මං එතනදි වෙනස් වෙනව. මං ඒ වෙලාවෙදි ප්‍රේක්ෂකාගාරය දිහා බලන්නෙ මෙන්න මෙහෙම. ඇස් 'ඩ්‍රොප්' කරලයි බලන්නෙ. එහා කොණේ ඉඳල මෙහා කොණට. මං ඊනැකමින් ප්‍රේක්ෂකයන්ට වෙලා දෙනව මෙයා මොන නාඩගමක් නටනවද කියල දැනගන්ඩ. ප්‍රේක්ෂකයො එතකොට තමයි දන්නෙ මං කුතුහලයට පත් වෙලා ඉන්නවයි කියල. හැබැයි තවම මම කෙළින්ම තරහ පෙන්නුවෙ නෑ. 'ඔබගේ බස නොතේරෙයි සොඳුරිය' කියල මම එහි දී කියනව. එතකොට එයා කියනවා 'මං උඹට කඩුව දෙන්ඩයි හිටියෙ, දෙන්ඩ ඉස්සෙල්ල උඹ ඒක උදුරා ගත්ත' කියල. කොහොමද වැඩේ?

මම මේ ධනදිය දමාගෙන සටන් කරල ඌව මැරුව. දැන් මෙයා ඒකෙ ගෞරවය ගන්ඩ හදනව! ගැහැණු කවදත් ඕක කරනවනේ? ආදරේ දිනාගන්න නේද? ආදරේ දිනාගන්න රටේ නැති පල් බොරු ගොතනව. සිහි බුද්ධිය තියෙන මිනිහ ඒව ඔක්කොම දන්නව. මෙයත් හිතුව මාත් මෝඩ මිනිහෙක් කියල. මනමේ වැදි රජා අමුතු විධියේ මිනිහෙක්. ඌට ආත්ම ගෞරවය ලොකුයි. (ඇත්තෙන්ම මෙහිදී එඩ්මන් නොවෙයි අපි දැක්කෙ. කරළියේ රඟන වැදි රජුමයි) ඊ ළඟට මම කරන්නෙ මොකක්ද?

මෙතෙක් තිබුනෙ කුතුහලයක් නෙ? දැන් මම පෙන්නනව මට චුට්ටක් තරහ ආව බව. 'කඩුව උදුරා ගත්ත' කිව්වම මම කියනව,

'කුමක් කියන්නේද, බිසවුනි. මෙය සත්‍යයක්ද? මට නම් ඇදහිය නොහැකිය' ආදී වශයෙන්.

මං එහෙම කියනකොට, ඈ කියනව 'සැමියාගේ අණ පරිදි, ඔහුගේ අතට, එවෙලේ කඩුව දුන්නා නම්, ඔහු ඔබ මරා දමන්නේය' කියල.

අන්න දැන් මට අසූ හාරදහටම තරහ එන බව මම පෙන්නනව. (මෙහිදී ඔහුගේ වියරු ස්වභාවය අපට මනාව හෙළි දරව් විය.) මම අඩිය හප්පල කියනව,

'අන්ද මන්ද වූයේ මසිතා- මෙපුවතින
කින්ද වූයේ නොදනේ අරුමා'

(අවස්ථාව ප්‍රාණවත් ව ප්‍රේක්ෂක මනසට කාවැද්දීමට පොහොනා, එමෙන් ම අවස්ථාව හා දැඩි ලෙස බැඳුණු, නිශ්චිත අභිධේයාර්ථයෙන් යුත් පද මාලාවක් බිහි කළ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ට අපගේ ප්‍රණාමය හිමි විය යුතුය. එඩ්මන්ගේ ම වචනවල ගැබ්වෙන 'භාවෝද්දීපන කුසලතාව' අන්න එම පද මාලාව නිසාම ඇති වුණයි මට සිතේ)

එතැනදි ගායනය සමග අර්ථවත් ගමන් තාලයක් තියෙනව. (එම ගමන් තාල අම්පෙ ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සෙත්, වසන්ත කුමාරත්, මහාචාර්යතුමාගේ ඉඟි ඇසුරු කරගෙන සකස් වුණු බව එඩ්මන් අපට කිව්ව.) ගමනෙහිදීත් මම නිකං ඉන්නෙ නෑ. අවශ්‍ය රසෝද්දීපනයට උචිත අභිනය මම පෙන්නනවා. උඹ දිහා මම බලන්නෙ වත් නෑ කියල බිසවට ඇඟවීමක් කරල මං ගමන් තාලෙන් යන්ඩ යනව. උඹ කරපු පාහර වැඩේට. (මගේ වාරණයට යටත් කළෙමි) උඹ මටත් කරන්නෙ ඕකමයි. අර, ලබ්බට තිබ්බ අත පුහුලටත් තියන්ඩ බැරි නෑ නොවැ.

'මම එහෙම කියාගෙන රවුමෙ ගිහිල්ල ඇවිල්ල ඊ ළඟට මං අමතන්නෙ ප්‍රේක්ෂකයන්.'

'අමන ගති ඇති මෙවැනි අඟනන්
මං වැනියන් හට කුමන සරණද'

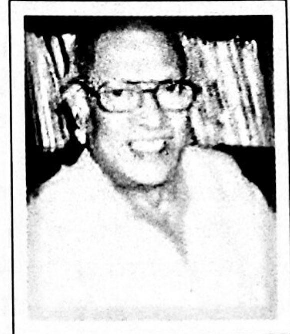
මං අන්තිමේදි එයාව ඕඩියන්ස් එකට බාර දීල යන්ඩ යනව. මම වටයක් වේගය අඩුව යනව. ඒ එක්කම වැඩි වේගයෙන් කරළියෙන් ඉවත් වෙනව.

දැන් එතකොට මම අර කලින් කියාපු දේ ආයෙත් කියන්ඩ ඕනැ. මට සිද්ධ වෙනව බොහොම සුළු කාලයක් ඇතුළත රස කීපයක්ම නිෂ්පාදනය කරන්නට. මම මේක කරන්නෙ වේදිකාවෙ ඉඳගෙනයි. දෙනෝ දාහක් ඉස්සරහ. චිත්‍රපටයක රඟපානවාට වඩා මේක අමාරුයි. චිත්‍රපටයක වගේ නෙවෙයි. නාට්‍යයක 'ටේක් වන් (take one)' පමණයි තියෙන්නෙ. ඔක්කොම කරන්නෙ ප්‍රේක්ෂකයො ඉස්සරහ. ඒ කියන්නේ විශාල වගකීමක්. කරන්ඩ බැරි වුණොත් මං කපෝති. චිත්‍රපටයක නම් කැමරාකාරයාට පුළුවන් මවල පෙන්නන්ඩ. ඒක අමාරු නෑ. නමුත් නාට්‍යයක ඊට වඩා වෙනස්'.

(වර්ෂ 1993 ජූනි 20 දා 'ඉරිදා ලංකාදීප'යේ 'පන්හිඳ' යටතේ එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහයන් සමඟ මහාචාර්ය එම්.එච්. ගුණතිලකයන් කළ 'වැදි රජෙක් සමඟ පිළිසඳරක්' යන ලිපිය මෙහිදී බොහෝ දුරට පාදක කරගන්නා ලද බව ස්තුති පූර්වකව සඳහන් කරමු)

මනමේ අංග රචනය හා වෙස් නිර්මාණය උදෙසා ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන්ගේ දායකත්වය

1956 නිෂ්පාදිත මනමේ නාටකයේ අංග රචනා හා වෙස් නිර්මාණ ශිල්පියා වූයේ ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ ය. නාට්‍යයක වෙස් නිර්මාණ කාර්යය කලාත්මක වූ ද ශිල්පීය වූ ද සිද්ධාන්ත හා උපමාන මත පිහිටා ප්‍රගුණ කළයුතු පුළුල් ශිල්පයක් බව මෙරට නාට්‍ය කලාවට හඳුන්වා දීමේ ගෞරවය හිමි විය යුත්තේ සිරි ගුණසිංහයන්හට ය. ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ සංස්කෘත අධ්‍යයනාංශයේ කථිකාචාර්යවරයෙකු වූ මෙතුමා පැරීසියේ සෝර්බෝන් විශ්වවිද්‍යාලයට ගොස් භාරතීය චිත්‍ර කලාව පිළිබඳ පර්යේෂණ නිබන්ධයක් කොට ආචාර්ය උපාධිය ලබා යළි පේරාදෙණියට පැමිණ සිටි අලුත මනමේ නිෂ්පාදනය හා සම්බන්ධ විය.



සිරි ගුණසිංහ
(බී.ඒ. ගෞරව ලංකා 1948) (පීඑච්.ඩී. සෝර්බෝන් 1955)

පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සංස්කෘත අධ්‍යයනාංශයේ හිටපු කථිකාචාර්ය, පසුව කැනඩාවේ වික්ටෝරියා විශ්ව විද්‍යාලයේ කලා ඉතිහාසය පිළිබඳ මහාචාර්ය පදවිය දරා ඉන් විශ්‍රාම ලැබිය.

සුප්‍රකට කවියෙකි; නවකතාකරුවෙකි; විචාරකයෙකි; චිත්‍රපට අධ්‍යක්ෂක-වරයෙකි. මස් ලේ නැති ඇට, අබිනික්මන ඇ නිසැඳැස් කාව්‍ය සංග්‍රහ ද හෙවනැල්ල, මන්දාරම, මිරිගුව ඇල්ලීම වැනි නවකථා ද 'Buddhist Paintings from Sri Lanka (Kandy Period) Masks of Sri Lanka, Sigiriya Kassapa's Homage to Beauty වැනි ශාස්ත්‍රීය නිබන්ධන ද සත් සමුදුර වැනි චිත්‍රපටි ද සිරි ගුණසිංහ නිර්මාණයෝ ය. හේ දක්ෂ චිත්‍ර ශිල්පියෙක් ද වේ.

සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ 'මනමේ', 'කදා වළලු', 'එලොව ගිහින් මොලොව ආවා', 'රත්තරන්' යන නාට්‍යයන් හි ද පී. වැලිකලගේ 'රත්නාවලී', ගුණසේන ගලප්පත්තිගේ 'සඳ කිඳුරු', හේමමාලි ගුණසිංහගේ 'තුරඟා දන් දන් හඬනා' යන නාට්‍යයන්හි ද අංග රචනා හා ඇඳුම් නිර්මාණය කළෝ සිරි ගුණසිංහයෝ ය.

මනමේ නාටකය සිංහල නාට්‍ය කලාව නව මඟකට යොමු කළා සේම සිරි ගුණසිංහ වෙස් මෝස්තර රචනය ද එතෙක් සිංහල ප්‍රේක්ෂකයින්ට හුරු පුරුදුව තිබූ සම්ප්‍රදායෙන් මිදී නාට්‍යයේ දෘශ්‍ය පක්ෂය උචිතාකාරයෙන් අලංකරණය කිරීමට සමත් වූ බව බොහෝ විචාරකයෝ එදා පෙන්වා දුන්හ. පුරාණ භාරතීය ඇඳුම් මෝස්තරවලින් මෙන්ම ප්‍රාචීන ලෝකයේ චීන හා ජපන් සම්ප්‍රදායයන් අධ්‍යයනය කරමින් නූතන වේදිකාවට ගැළපෙන පරිදි ඇඳුම් හා වේෂ නිරූපණ සකස් කිරීමට ද ගුණසිංහයෝ සමත් වූහ. මනමේ නාට්‍යයේ චරිතයන්ට ගැළපෙන පරිදි වර්ණ භාවිතයට සංකේතාත්මක අර්ථයක් දීමට ද ඔහු සමත් වූ බව පෙනේ.

සිරි ගුණසිංහ උපහාර ලිපි සංග්‍රහයට 'සිරි ගුණසිංහ සහ සිංහල නාට්‍යවල අංග රචනය හා වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය' යන හිසින් මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම් ලියා ඇති ලිපියේ මනමේ නාටකයේ අංග රචනය හා වෙස් නිරූපණය පිළිබඳව දක්වා ඇති අදහසක් මෙසේය.

"මේ වන විට ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ තම විචාර බුද්ධිය මෙහෙයවා එතෙක් අනුගත ස්වාභාවික සංවාද නාටකයේ ස්වාභාවික අංග රචනා රීතිය මෙන්ම ස්වාභාවික වෙස් මෝස්තර රටාව ද ප්‍රතික්ෂේප කළ යුතු බව පළමුව වටහා ගත්තේය.

දෙවැනිව කලක් ජනප්‍රියත්වයට පත්ව තිබුණු නීතිඥ ජෝන් ද සිල්වා ගේ පරිහානියට පත්ව තිබුණු නව තූර්ති නිෂ්පාදනවල රීතියටත් පටහැණි මඟක තමා යා යුතු බවත් අවබෝධ කරගත්තේය. සිරි ගුණසිංහ යා යුතුව තිබුණේ අලුත් අංග රචනා රීතියකට හා වෙස් මෝස්තර රීතියකට ය.

මෙතැනදී සිරි ගුණසිංහට මෙරටින් ආභාසය ලබන්නට තැනක් තිබුණේ නැත. ඉන් පෙර එමඟ ගිය කලා කෘතියක් ද නොවීය. ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර පෙළ රචනයෙන් මැවූ චිත්ත රූපය නළු නිළියන්ගේ මතුපිටින් මවා ගත්තේ ගුණසිංහ ඇසිනි."

මනමේ නාටකයේ අංගරචනා හා වේෂ නිරූපණ මෝස්තර සකස් කිරීමේදී පුරාණ භාරතීය ඇඳුම් මෝස්තර මෙන්ම ප්‍රාචීන ලෝකයේ චීන හා ජපන් සම්ප්‍රදායන් ද අධ්‍යයනය කළ සිරි ගුණසිංහයෝ ඒවා පාත්‍රෝචිත අන්දමින් නූතන වේදිකාවට ගැළපෙන

අයුරු සකස් කිරීමට සමත් වූහ. ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන් මනමේ නාට්‍යයේ දෘශ්‍යමය පක්ෂය විචිත්‍රවත් කිරීම සඳහා ගත් එම විප්ලවීය පියවර සැකෙවින් මෙසේය.

කුමරිය හා කුමරාගේ ඇඳුම් පැරණි සිංහල චිත්‍ර හා ප්‍රතිමා කලා නිර්මාණ ඇසුරින් සැකසුණු අතර වැදි රජු හා වැදි පිරිස පිළිබඳව යොදා ගැනුණේ සිංහල ජනවහරෙහි එන කොළ අතු පැලඳීම පිළිබඳ සංකල්පය අමූර්ත (abstract) ස්වරූපයකට නැංවීමකි. කුමාරයාගේ හිස් පළඳනාව පැරණි සම්භාව්‍ය කලාවෙන් උකහා ගත්තක් වූ අතර, වැදිරජුගේ හිස් පලඳනාව යළිත් ජන වහරෙහි එන සංකල්ප අනුව සැකසුණි. පොතේ ගුරුගේ ඇඳුම හා හිස් පලඳනාව නාඩගම් සම්ප්‍රදායේ අමූර්ත ප්‍රතිරූපයක් වූවා සේ ම ගායක පිරිසගේ ඇඳුම් ද පුරාණ සිංහල සංකල්පයන් අමූර්තභාවයට පත් කිරීමක් විය. මෙම සියලු ඇඳුම් රංගනය සඳහා උචිත වීම ද විශේෂයෙන් සැලකිල්ලට ගෙන තිබුණි.

දෙවැනිව, මේ ඇඳුම් - ආයිත්තම්වල වර්ණ ගැන්වීම ඉතා සැලකිල්ලෙන් සිදුකොට තිබුණේ මනෝ විද්‍යාත්මක නිරීක්ෂණයක් ද අන්තර්ගත කරමිනි. වැදි රජුගේ සහ කුමරියගේ මෙන්ම වැදි පිරිසේ ද ඇඳුම්වල තද රතු හා කලු පැහැ ප්‍රධාන තැන ගත් අතර, කුමාරයාගේ ධෝතිය හා ජටාව සියුම් පට පිළි ද ළා වර්ණයෙන් යෙදී තිබුණි. මෙහිදී කුමාරයාගේ විනීතාචාර හා සමඟ වැදි පිරිසෙහි මෙන්ම කුමරියගේ අවිදග්ධ චිත්ත ස්වභාව පිළිබිඹු කොට තිබුණයි කිව හැකිය.

ඒ ඒ ඇඳුම සඳහා නියමිත රෙදි තෝරා ගැනීමේදී කුමරා හා කුමරිය සඳහා සේද රෙදි භාවිතා වූ බවත් (පොතේ ගුරු සඳහා ද එසේ ම විය) වැදි ජනයා සඳහා ද ගායක පිරිස සඳහා ද යෙදුණේ කපු පිළි ය. ආභරණ අතර කුමරා හා කුමරිය සඳහා රන් අබරණ ස්වරූපය ගත් ආයිත්තම් නිමවා තිබුණු අතර, කුමරියගේ මෙවුල් දම පුරාණ සිංහල සාහිත්‍යගත විස්තර අනුව අමූර්ත ලෙස සකසා තිබුණි. කුමරියට පුළුල් පාදාභරණයක් ද සකසා තිබුණේ පැරණි සිංහල ප්‍රතිමා කලාවෙහි ආභාසය ලබමිනි. මේ අයුරින් සාම්ප්‍රදායික අංග නවීන වේදිකාවට ගැළපෙන පරිදි විප්ලවීය විපර්යාසයකට භාජන කොට තිබුණේ මින් පෙර කිසිදු විටෙක සිංහල වේදිකාවේ නොදුටු විරූ අයුරිනි.

මනමේ නාටකයේ දෘශ්‍යමය අංශයෙහි තවත් සුවිශේෂ කොටසක් වූයේ පාත්‍ර වර්ගයාගේ අංග රචනය ය. වේදිකාවට ගැළපෙන පරිදි අමූර්ත ස්වභාව ගත් මුහුණු අලංකරණ හා ශරීර අලංකරණ යොදා තිබුණේ ප්‍රේක්ෂකයන්ට සැණෙකින් ඒ ඒ චරිතයන්හි ස්වභාවය හඳුනාගත හැකි අයුරිනි. විශේෂයෙන් වැදි රජුගේ මුහුණේ කෝණාකාර තීරු විසින් ඔහුගේ චරිතය හැඩි දැඩි අයෙකු වීමත් රතු හා කලු පැහැ මගින් ආවේගාත්මක ස්වභාවයත් දැක්වූවා සේ විය. කුමාරයාගේ හා කුමරියගේ මුහුණු ඊට වඩා සෞම්‍ය ආකාරයෙන් හැඩගන්වා තිබුණේ ඔවුන්ගේ ජන්මය හා සුශික්ෂිත භාවය ඉස්මතු වන පරිදි ය.

මුල් මනමේ දර්ශන සඳහා භාවිතා වූ වේදිකා පසුබිමක් ද ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ විසින් සැලසුම් කොට නිමවා දී තිබුණි. එහි වූයේ අමූර්ත ස්වභාවයට පත් කැරුණු පැරණි කරළියක අනුරුව ය. එමගින් සාමාන්‍යයෙන් මෙරට පැවති ප්‍රොසීනියම් වේදිකාවේ හතරැස් බව පරිපාලනය කොට ත්‍රිමාණ ස්වභාවයක් රංගනය සඳහා සකසා දීම අරමුණු විය. එහි වර්ණ යෝජනය ද පාත්‍රයන්ගේ ඇඳුම් පැලඳුම්වල වර්ණ හා මනාව සංකලනය වෙමින් නාට්‍යයේ සමස්ත දෘශ්‍යමය බලපෑම ප්‍රසන්න අත්දැකීමක් බවට පත් කොට තිබුණි. ඒ කෙසේ වුව ද තැනින් තැන ප්‍රවාහනය කිරීමේ අපහසුව නිසා මුල් රංගනයන් කීපයෙන් පසුව මේ වේදිකා පසුබිම ඉවත් කරන ලදී.

ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන් මනමේ නාටකය දෘශ්‍ය කාව්‍යයක් බවට පත් කිරීම පිණිස දැක්වූ සුවිශේෂී දායකත්වය විප්ලවීය වූවා සේම අනාගත නාට්‍යකරුවන්ට මාර්ගෝපදේශකත්වය සැපයූ අංග ගණනාවකින් සමන්විත වූ බව කිවමනාය.

ස්වකීය ''පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ'' නම් කෘතියේ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයෝම සිරි ගුණසිංහගේ 'මනමේ' දායකත්වය සංක්ෂිප්තව දක්වා ඇත්තේ පහත දැක්වෙන පරිදිය.

''මනමේ නිෂ්පාදනයට අලංකාරයක් හා විශේෂත්වයක් ලැබුණේ සිරි ගුණසිංහගේ වෙස් නිර්මාණයෙන් හා අංග රචනයෙන් ය. විචාරකයන්ගේ වැඩි අවධානයට එම අංශය යොමු නොවූ නමුත්, සිංහල නාට්‍ය කලාවේ වෙස් පැළඳුම් මෝස්තරය මනමේ නාටකයෙන් අලුත් අතකට නැඹුරුවීම ගැන මහාචාර්ය ගුණසිංහට නාට්‍ය රසිකයන් කෘතඥ විය යුතුය. 'පබාවතී' සම්බන්ධයෙන් මංජුශ්‍රී කළා සේ ගුණසිංහ ද භාරතීය හා ලාංකික ප්‍රතිමා ශිල්පයෙන් ආභාසය ලබන්නට තැත් කළේය. එහෙත් මංජුශ්‍රී මෙන් නොව රංගයට උචිත වන පරිදි ඒවා සකස් කිරීමට සිරි ගුණසිංහට හැකි විය.''

(සංස්කාරකයෝ)

මනමේ නැටුම් නිර්මාණ ශිල්පී
වසන්ත කුමාර

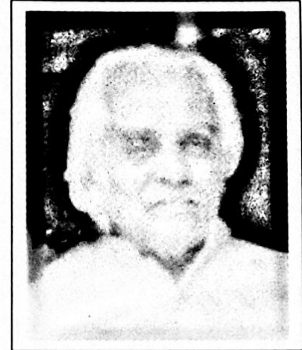
මනමේ නැටුම් නිර්මාණ ශිල්පී වසන්ත කුමාර 1919 දී උපත ලද්දේ වැවගේ ඇල්ෆ්‍රඩ් ඩෙප් යන නම ලැබීය. තම වයස්‍ය පරපුරේ තවත් බොහෝ කලාකරුවන් ලෙස හේ පසුව එම බටහිර නාමය අතහැර වසන්ත කුමාර යන නම භාවිතයට ගත්තේය. ඔවුන්ගේ එම විපර්යාසයට පසුබිම වූයේ රබීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්තුමාගේ ලංකා ගමනයයි. 1932 සිදු වූ එම එක් ගමනකදී එවකට ලක්දිව සිටි ප්‍රවීණ නර්තන ශිල්පිණියක වූ චන්ද්‍රලේඛා මහත්මියගේ නෘත්‍ය දර්ශනයක් වූ බවත් ඉන්පසු ඇගෙන් නෘත්‍ය කලාව හැදෑරීමට වසන්ත කුමාරයන් ඉදිරිපත් වූ බවත් පැවසේ. ඇගෙන් නර්තන කලාව හැදෑරූ අනෙක් සුපතුට ශිල්පියා වූයේ පණීභාරත ය. 1943 වර්ෂයේදී නර්තන කලාව හැදෑරීමට ශිෂ්‍යත්වයක් ලද වසන්ත කුමාර විශ්වභාරතී ශාන්තිනිකේතනය බලා ගියේය. එහිදී ඔහුගේ සමකාලීනයන් වූයේ චිත්‍රසේන, ප්‍රේමකුමාර එපිටවල (නෘත්‍යය), සෝමබන්දු විද්‍යාපති (චිත්‍ර කලාව), ඩබ්.බී. මකුලොළුව, නිමල් වෙල්ගම, අනංගලාල් අතුකෝරළ (සංගීතය) ආදීහුය.

පසුව භාත්ඛණ්ඩේ සරසවියෙන් ද ශිල්ප හැදෑරූ වසන්ත කුමාර දක්ෂිණ භාරතයට ගොස් ගෝපිනාත්, මීනක්ෂි සුන්දරම්පිල්ලේ වැනි සුප්‍රකට කලාකරුවන්ගෙන් ද නෘත්‍ය කලාව හැදෑරීමේ භාග්‍යය ලද්දේය. 1950 දශකයේ මුලදී ලක්දිවට පැමිණි හේ මහනුවර මුල්ගම්පොල චන්ද්‍රලේඛා කලායතනය පිහිටුවා නෘත්‍යකලාව උගැන්වීමෙහි නිරත විය. ඔහු අතින් බිහි වූ ප්‍රථම මුද්‍රා නාට්‍යය මනෝහාරී (1954) ය. ඉන්පසු හිරෝෂිමා (1956), කුඹුරු පනත (1957), කිඳුරිය (1970), රාමායණය (1978), සීගිරි කාශ්‍යප (1979) යන මුද්‍රා නාට්‍යයන් ඔහු අතින් නිර්මාණය විය.

මනමේ නාට්‍යයේ වැද්දන්ගේ සම්ප්‍රාප්තිය දක්වෙන නැටුම ද, මනමේ කුමරු හා වැදිරජ අතර වූ ද්වන්ද සටන ද මෙන්ම නර්තන විලාස ද නිර්මාණය කරන ලද්දේ වසන්ත කුමාර විසිනි. සරච්චන්ද්‍රයන් සිය 'පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ' කෘතියෙහි කියන්නේ ''වසන්ත කුමාර මහතා කඩා වැදී තමාගේ සිතෙහි වූ යමක් නාට්‍යය තුළට ආරෝපණය කරන්ට තැත් කළේ නැත. ඔහු නාට්‍යයේ සමස්ත ශෛලිය බලා ඊට උචිත වන පරිදි සරල නැටුමක් සාදා දුන්නේය. ඔහුගේ මේ අවබෝධය නිසා ඒ නැටුම් මනමේ නාටකයට ආවේණික වූ අවයව මෙන් විය. බැහැරින් ගෙනවුත් පූට්ටු කරන ලද අංග සේ නොපෙනුණි'' යනුවෙනි.

මනමේ නාට්‍යයට අමතරව සිංහබාහු, හෙන්රි ජයසේනගේ කුවේණි, බන්ධුල ජයවර්ධනගේ බෙරහඬ, ස්වර්ණහංස, බිහිවනු බෝසතාණෙනි, සුගතපාල ද සිල්වාගේ නිල් කටරොල් මල් යන නාට්‍ය සඳහා ද රංග ස්වරූප ඔහු නිර්මාණය කර දී ඇත.

වසර 93 ක් ආයු වැළඳූ වසන්ත කුමාරයෝ 2012 දී අභාවප්‍රාප්ත වූහ.
(සංස්කාරකයෝ)



වසන්ත කුමාර

මනමේ නාට්‍යයේ නැටුම් නිර්මාණය කළ වසන්ත කුමාරයෝ එක්දහස් නවසිය හතළිහ දශකයේ භාරතය බලා ගොස් භාරතීය නැටුම් සම්ප්‍රදායයන් ප්‍රගුණ කළෝය. විශ්වභාරතීය ශාන්ති නිකේතනයේ දී ත්, ලක්නව් හි භාත්ඛණ්ඩ සරසවියේත් නැටුම් ශිල්පය ප්‍රගුණ කළ වසන්ත කුමාරයෝ තව දුරටත් දක්ෂිණ ඉන්දියානු නැටුම් සම්ප්‍රදායන් මෙන්ම මෙරට උඩ පහත දෙරට නැටුම් ශිල්ප ද මැනවින් ප්‍රගුණ කරගත් දිවයිනේ ප්‍රකට නැටුම් ශිල්පියෙක් වූහ.

වර්ෂ 1950 දී පමණ පෙරළා මව්බිමට පැමිණි මේ නෘත්‍ය ශිල්පියා මහනුවර, මුල්ගම්පොල 'චන්ද්‍රලේඛා' කලායතනය පිහිටුවිය. 'හිරෝෂිමා', 'මනෝහාරි', 'විශ්ව විමුක්ති', 'කුඹුරු පනත' වැනි මෙරට මුද්‍රා නාට්‍ය ඉතිහාසයේ අමරණීය නිර්මාණ කළ වසන්ත කුමාරයෝ විශිෂ්ට සිසු පරපුරක ආචාර්යවරයා ද වූහ.

වසන්ත කුමාරයෝ වර්ෂ 2012 ජූලි මස අභාවප්‍රාප්ත වූහ.

මනමේ නිෂ්පාදනයේ
අයිලීන් සරච්චන්ද්‍ර මැතිනියගේ දායකත්වය

මනමේ නාටකය නිෂ්පාදනය වුණු අවස්ථාවේදී තිරය පිටුපස ඉතා විශාල වැඩ කොටසක් අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය විසින් සිදු කරන ලදී. සංඝමිත්තා කන්දේ සෞම්‍ය මධ්‍යස්ථානය පිටිපස පිහිටි අංක බී 4 දරණ නිල නිවාසය එදා සරච්චන්ද්‍ර යුවළ වාසය කළ ස්ථානය වූ අතර මනමේ නාටකයට අදාළ බොහෝ කටයුතු සිදු වූයේ මෙම නිවසේ දී ය. මනමේ බිහි වූ 1956 වසර මේ නිවාසයට ශිෂ්‍ය ශිෂ්‍යාවන් හා නාටකයේ සෙසු කටයුතු ඉටු කළ සියලු කලාකරුවන් නිතර ආ ගිය තැනක් වූ අතර එහි ආ අයට ආගන්තුක සත්කාර නොවළහා ඉටුකරන ලද්දේ අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මැතිනිය විසිනි.

මනමේ නාට්‍යයේ අංග රචනා ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන් හා සමඟ ඉතා කෘතහස්ත ලෙස සිදු කළේ අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මැතිනිය ය. ඒ අතර නළු නිළි ඇඳුම් ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන්ගේ සැලසුම පරිදි නිම කරන ලද්දේ අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මැතිනියගේ මූලිකත්වයෙන් ඉන්ද්‍රාණි ඔබේසේකර (සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ ලේලි කෙනෙක් වූ පසුව එච්.එල්. සෙනෙවිරත්න මැතිනිය) ප්‍රමුඛ පිරිස විසිනි.

අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය උපතින් අයිලීන් බෙලත් වූවා කොළඹ යුනිවර්සිටි කොලීජියේ සිල්ප හැදෑරුවා සරච්චන්ද්‍රයන් හා එකම අවධියෙහි දී ය. ශිෂ්‍ය අවධියෙහි වූ දන හැඳුනුම්කම් අනුව ඔවුහු උපාධියට පසු (1936) විවාහ වූහ. විවාහ වූ අලුත දෙදෙනා භාරතයට ගොස් ශාන්තිනිකේතනයේ වර්ෂයක් ගත කළහ. 1956 වන විට ඔවුනට නන්දිතා හා සුනේත්‍රා යන දියණියන් දෙදෙනෙක් සිටියහ. අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය උපාධිධාරී ආචාර්යවරියක ලෙස මහනුවර පාසල් කීපයක සංගීත හා නාට්‍ය පුහුණු කිරීවම්වල මේ කාලයේ නිරතව සිටි බව පෙනේ. තම වෘත්තියේ වැඩ කටයුතු ද ගෙදර දොර හා දරුවන්ගේ වැඩ කටයුතු ද මධ්‍යයේ මනමේ නිෂ්පාදනය සඳහා විශාල සහයෝගයක් ඇයගෙන් ලැබුණි.

අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය ශාන්තිනිකේතනයේ දී ලැබූ අත්දැකීම අනුව සරච්චන්ද්‍රයන් 1940 දශකයේ දී ලියා නිෂ්පාදනය කළ ඇතැම් නාට්‍යවල රඟපා ඇත. විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු රංගනයක් 1945 නිෂ්පාදිත කපුවා කපෝති නාට්‍යයේ දී ඇගෙන් සිදු විණි. පසුව 1952 දී සරච්චන්ද්‍රයන් ලියා නිෂ්පාදනය කළ පබාවතී නාට්‍යයේ කුදිය ලෙස රඟපෑවේ අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර ය. මේ කාලයේදී ම ඔහු විසින් ගුවන් විදුලි නාට්‍යයක් ලෙස ලියා නිෂ්පාදනය කළ ජේමතෝ ජායතී සෝකෝ නාට්‍යයේ ස්වර්ණතිලකා ලෙස රඟපෑවේ අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර ය. ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් ගේ ගම්පෙරළිය චිත්‍රපටයේ පියල් ගේ මව ලෙස ද සහාය චරිතයක් ඈ රඟ පා ඇත. අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර ශ්‍රී ලංකාවේ ළමා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ පුරෝගාමී නිෂ්පාදකවරියකි. ඇය විසින් 1950 දශකයේ නිෂ්පාදිත ළමා නාට්‍ය එම ක්ෂේත්‍රයේ පළමු සිංහල



අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර
(විවාහයට පෙර අයිලින් බෙලත්)

සරච්චන්ද්‍රයන් යුනිවර්සිටි කොලීජියේ උගත් සමයේ දන හැඳිනගත් අයිලින් බෙලත් මෙනෙවිය උපාධිය සමත්වීමෙන් ඉක්බිති සරච්චන්ද්‍රයන් හා විවාහ වූවාය. ඇය ඉනික්බිතිව සරච්චන්ද්‍රයන් සමඟින් භාරතයේ රවීන්ද්‍රනාත් තාගෝර්තුමාගේ ශාන්තිනිකේතනයට ගොස් භාරතීය නැටුම් මෙන්ම එස්රාජ් වාදනයද හැදෑරුවා ය.

අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය සංගීත හා නාට්‍ය ගුරුවරියක ලෙස මහනුවර විදුහල් කීපයක සේවය කරන කාලයේදී ය සරච්චන්ද්‍රයන් මනමේ නාටකය නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ. මනමේ සඳහා වූ ඇයගේ සුවිශේෂ දායකත්වය මුල් මනමේ නළු නිළියන් කීප දෙනෙකු විසින් අගය කොට ඇත.

අයිලීන් සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය දක්ෂ නිළියක් ද වූ අතර, 1945 නිෂ්පාදිත කපුවා කපෝති හා 1952 නිෂ්පාදිත පබාවතී නාට්‍යයේ ද රඟපෑ අතර සරච්චන්ද්‍රයන් ගල්කිස්සේ ශාන්ත තෝමස් විදුහලේ ඉගැන්වූ කාලයේ නිෂ්පාදිත නල දමයන්ති මුද්‍රා නාටකයේ දමයන්තිගේ භූමිකාව නිරූපණය කළේ ද ඇය විසිනි.

එමෙන්ම ඇය ශ්‍රී ලංකාවේ ළමා නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ ද පුරෝගාමී නිෂ්පාදක වරියකි.

අයිලින් සමරච්චන්ද්‍ර මැතිනිය 1980 දී අභාවප්‍රාප්ත වූවාය.

නාට්‍ය වේ. ඇය විසින් ලියා ඇති ළමා නාට්‍ය නම් ග්‍රන්ථය 1956 දී සමන් මුද්‍රණාලය විසින් මුද්‍රාපිතය. ලයනල් වෙන්ඩ්ට් රංග ශාලාවට අනුබද්ධ ළමා නාට්‍ය මණ්ඩලයක් පිහිටුවා එහිදී සරච්චන්ද්‍රගේ කදා වළලු සහ එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා ළමා නාට්‍ය ලෙස ඇය විසින් නිෂ්පාදනය කර තිබේ.

1958 දී සරච්චන්ද්‍රයන් පේරාදෙණියේ ද අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මැතිණිය හා දියණිවරු කොළඹ ද වාසය කරන්නට වූ අතර විවාහය ද නීත්‍යානුකූලව අවසන් කැරුණි. 1960 දශකයේ මුල දී අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර කොළඹ වෙස්ලි විද්‍යාලයේ ආචාර්ය පදවියක් දැරුවා ය. මේ අවධියේ දී 'බිලි පූජා' නම් නාට්‍යය ඈ අතින් නිෂ්පාදනය විය. මෙය තාගෝර්ගේ නාට්‍යයක සිංහල පරිවර්තනයකි.

(සංස්කාරකයෝ)

මනමේ රංගාලෝක ශිල්පී
මහින්ද ඩයස්

මහින්ද ඩයස් නූතන ශ්‍රී ලාංකික නාට්‍ය කලාවට වේදිකා ආලෝක සැපයීම කලාවක් ලෙස ප්‍රථමවරට ප්‍රගුණ කළ නාට්‍යවේදියා ය.

මහින්ද ඩයස් උපත ලැබුවේ පානදුරේ සුප්‍රකට ඩයස් පරපුරේ අයෙකු ලෙසටය. 1940 දශකයේ ලංකාවේ නාට්‍ය කලාව පෝෂණය කිරීමට දායකත්වය සැපයූ ඩික් ඩයස් ඔහුගේ බාප්පා විය. ශ්‍රී ලංකාවේ නාට්‍ය හා නර්තන කලාවට වැදගත් සේවයක් කර ඇති සීබට් ඩයස් සහ චිත්‍රසේන (මොරිස් ඩයස්) මේ පරපුරට අයත් සුප්‍රකට කලාකරුවන් බව මෙහිදී සඳහන් කළ හැකිය.

කොළඹ රාජකීය විද්‍යාලයේ අධ්‍යාපනය ලැබූ මහින්ද ඩයස්ට ගැටවර වියේදී ඩික් ඩයස්ගේ 'රතු මකරා ආපසු එයි' නාට්‍යයේ පසුතල නිර්මාණය භාරව සිටි චිත්‍ර ශිල්පී අයි.ඩී.ඒ. වීරවර්ධන යටතේ පුහුණුව ලැබීමේ අවස්ථාව ලැබුණි.

පාසල් අධ්‍යාපනයෙන් පසු විද්‍යාව හැදෑරීම සඳහා ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයට ඇතුළු වූ මහින්ද කොළඹ පිහිටි විද්‍යා පීඨයේ රසායන විද්‍යාව හදාරා බී.එස් සී. උපාධිය ලැබිය. විශ්වවිද්‍යාලයේ සිටින අවධියෙහි එවකට සිටි ඉංග්‍රීසි මහාචාර්යවරයා වූ ඊ.එෆ්.සී. ලුඩොවයික් මහතාගේ පුරෝගාමීත්වයෙන් අරඹා තිබුණු යුනිවර්සිටි ඩ්‍රැමටික් සොසයිටියේ සාමාජිකයෙකු බවට පත් වූ මහින්ද එහි නාට්‍ය නිෂ්පාදනයන්ට සහාය විය. රංගාලෝක සැපයීම පිළිබඳ විශේෂ අවධානය යොමු කිරීමට ඔහු පෙලඹුණේ මේ අවධියෙහි දී බව පෙනේ. විශ්වවිද්‍යාල නාට්‍ය සංගමයෙන් නිෂ්පාදිත මාකෝ මිලියන්ස්, ලිලියොම් වැනි නාට්‍යවලට ඔහුගේ විශේෂ දායකත්වය ලැබුණි.

උපාධි ලැබීමෙන් පසු මහින්ද ඩයස් කොළඹ පෞද්ගලික සමාගමක විධායක ඉංජිනේරු පදවියක් ලැබුවේ ය. ඒ අතරතුර නාට්‍ය කලාව කෙරේ වූ සිය ලැදියාව ඔහුට අමතක වූයේ නැත. 1952 වර්ෂයේ දී කොළඹ ප්‍රධාන රංග ශාලාවක් වූ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් අනුස්මරණ රංග ශාලාව විවෘත කරන අවස්ථාවේ දී රංග ගත වූයේ ස්කෝබල් වොට්සන්ගේ නර්තන සංදර්ශනයකි. ඒ සඳහා අවශ්‍ය විදුලි ආලෝක

පද්ධතියක් සකස් කරන ලද්දේ මහින්ද ඩයස් විසිනි. ඔහු විසින් පිහිටුවාගෙන තිබුණු ඇමැටර්- ඩ්‍රැමැටික් ක්ලබ් නම් සංවිධානය සතුව රංගාලෝක උපකරණ පද්ධතියක් පැවති බවත් ඔහු එම උපකරණ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ආයතනය වෙත ප්‍රදානය කරන ලද බවත් කියැවේ. පසුව ඔහුගේ උපදෙස් මත විධිමත් ආලෝකකරණ පද්ධතියක් එංගලන්තයෙන් ගෙනවුත් ලයනල් වෙන්ඩ්ටහි සවි කරන ලදී.



මහින්ද ඩයස්

වර්ෂ 1927 උපත ලද මහින්ද ඩයස් 1987 මාර්තු මස 12 වැනි දා මිය යන තෙක්ම මෙරට විසූ ප්‍රමුඛ රංගාලෝක ශිල්පියෙක් හා විදුලි ඉංජිනේරු ශිල්පියෙක් විය.

මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මනමේ, සිංහබාහු, ප්‍රේමතෝ ජායතී සෝකෝ, ලෝමහංස, බවකඩතුරාව, එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා, රත්තරන්, මහාසාර, හස්තිකාන්ත මන්තරේ වැනි ප්‍රමුඛ නිෂ්පාදන උදෙසා රංගාලෝකය සැපයූ මහින්ද ඩයස් ආලෝකකරණයට අමතරව ඇතැම් නාට්‍යවල වේදිකා සැරසිලි නිර්මාණයට ද දායක වී තිබේ. සරච්චන්ද්‍ර නිෂ්පාදන හැරුණු විට දිවයිනේ වෙනත් ප්‍රකට නාට්‍යකරුවන්ගේ නිෂ්පාදන උදෙසා ද මහින්ද ඩයස් ආලෝකකරණයෙන් දායක වී ඇත.

රුවන් පෙරේරා, සරත් පෙරේරා, ලක්ෂමන් පෙරේරා, මර්වින් රණසිංහ හා උපාලි වීරසිංහ මහින්ද ඩයස් ගේ මඟ පෙන්වීම යටතේ මෙකී ක්ෂේත්‍රයට පිවිසි ඔහුගේ ගෝල බාලයන් කීප දෙනෙකි.

වර්ෂ 1956 දී සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මනමේ නාට්‍යය රංගගත වූ අවස්ථාවේ දී එහි ඒ ඒ ජවනිකාවට අවශ්‍ය පරිදි යොමු පහන් (spot light) ධාරාලෝක (flood light) සහ ආලෝක මන්දක (dimmer light) නිර්මාණාත්මක ලෙස සපයමින් මහින්ද ඩයස් විසින් විශේෂ දායකත්වයක් සපයා දෙන ලදී. මෙහිදී පීටර් ලශේ නමැති එවකට පේරාදෙණියේ ශිෂ්‍යයෙකුව සිටි ඇමෙරිකන් ජාතික තාක්ෂණවේදියාගේ මඟ පෙන්වීම ඔහුට ලැබුණි. ලශේ ඇමරිකාවේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනයන්හි ආලෝකකරණය සිදු කැරුණු ආකාරය ගැන ලබා සිටි දැනුම මෙහිදී ලබා දෙන්නට ඇතැයි හැඟේ. පසුව සිංහබාහු ඇතුළු සරච්චන්ද්‍රගේ සියලු නාට්‍යවල ආලෝකකරණය සපයන ලද්දේ මහින්ද ඩයස් විසිනි.

සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍යයන්හි ආලෝකකරණය සැපයීමෙන් ඔහු ලැබූ කීර්තිය නිසා පසුව බොහෝ නාට්‍ය සඳහා ආලෝකය සැපයීමට මහින්ද ඩයස්ට ආරාධනා ලැබුණි. ආලෝකකරණයට අමතරව ඇතැම් නාට්‍යවල වේදිකා සැරසිලි නිර්මාණය සඳහා ද ඔහු දායක වී ඇත.

(සංස්කාරකයෝ)



පීටර් ලශේ

මනමේ මුල් නිෂ්පාදනයේ වේදිකාව ආලෝක කිරීමට මහින්ද ඩයස් මහතාට සහාය වූ එවකට පේරාදෙණිය විශ්වවිද්‍යාලයේ ශිෂ්‍යයෙකුව සිටි ඇමරිකන් ජාතික පීටර් ලශේ.

(සංස්කාරකයෝ)

මනමේ නාටකයේ අතීත කතාව

අමරදාස ගුණවර්ධන

'වෙද හටනින් ජුබාල් මියයයි' යනුවෙන් එක් පුවත්පතක සඳහන් විය. ප්‍රංශ ජාතික නාට්‍ය රචකයෙකු වූ මොලියර්ගේ 'ඉමැජිනරි ඉන්වැලිඩ්' නම් වූ නාට්‍යය ආශ්‍රයෙන් (මට මතක හැටියට) 1954 වසරේදී ජුබාල් නමැති ඔස්ට්‍රියන් ජාතික නාට්‍ය නිෂ්පාදකයෙකුගේ මග පෙන්වීමෙන් වෙද හටන නමින් වේදිකා ගත වුණු සිංහල නාට්‍යය පිළිබඳව එකල විචාරකයෙකු පළ කළ මේ අදහස ලොකු අකුරින් පුවත්පත්වල පවා පළ වූවා මට හොඳ හැටි මතකය. මේ නාට්‍යය පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයීය නාට්‍ය මණ්ඩලය මගින් ඉදිරිපත් කරන ලද්දේ මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ ප්‍රධානත්වයෙනි. විශ්ව විද්‍යාලයට ඇතුළත් වීමේ දැඩි අධිෂ්ඨානයෙන් සිටි අප එකල මේ නාට්‍යය නරඹන්නට බොරැල්ල තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාවට ඇදුණේ නාට්‍යය බලන්නට වඩා සරච්චන්ද්‍ර නම් ඇදුරුතුමා දැක ගැනීමටය. 'වෙද හටන' තවත් එක් සිංහල වේදිකා නාට්‍යයක් පමණක් මිස සිංහල වේදිකා නාට්‍ය කලාවට ඉන් යහපතක් වූ බවක් නොපෙනිණ. සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරුතුමන් ද මන්දෝත්සාහී වූ බවක් පෙනිණ. ඊළඟ වර්ෂයේදී පේරාදෙණියෙන් බිහි වුණු වේදිකා නාට්‍යය වූයේ 'වදින්න ගිය දේවාලේ' නම් නිෂ්පාදනයයි. එය පේරාදෙණියේ සරසවියෙන් බිහිවුණු අවසාන සංවාද වේදිකා නාට්‍ය යයි කිව හැක. ඒ 1955 දී ය. පේරාදෙණිය සරසවියේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ සංවිධානයෙන් බිහි වුණ ද එහි අධ්‍යක්ෂණය සඳහා සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරිඳු නොවූහ. එකල විදෙස්ගතව සිටි එතුමාගේ අඩුව පුරවන ලද්දේ පසුව සසුන්ගත වූ ආචාර්ය ජෝතිය ධීරසේකර ඇදුරිඳු (අපවත් වූ පූජ්‍ය ධම්මවිහාරි හිමි) විසිනි. මෙම නාට්‍යයේ එක් චරිතයක් රඟපෑමට මට ද අවස්ථාවක් ලැබුණි. කෙසේ වෙතත් වදින්න ගිය දේවාලේ ඉහේ කඩා වැටුනාක් මෙන් එය මහනුවරින් පිටතට ගමන් නොකළේය.

ජපානයේ සිට ආපසු ලක්බිමට පැමිණි සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරිඳු සියල්ල අමතක කොට නව මගකට යොමුවීමට ගත් උත්සාහයක් අපි දුටිමු. පේරාදෙණිය සරසවියේ නාට්‍ය මණ්ඩලය (Drama Circle) ක්‍රියාශීලී කරවමින් සිය කාලයත්, ශ්‍රමයත්, ධනයත් වැය කිරීමට එතුමා ඉදිරිපත් විය. මනමේ නාටකය ඇරඹුණේ එම පසුබිමෙහිය. ඒ හා සම්බන්ධ රසවත්, වැදගත් එමෙන්ම විරල ගණයේ අවස්ථා

අපට තවමත් මතක තිබේ. මූලික සංවිධානාත්මක කටයුතු කරට ගත් නාට්‍ය මණ්ඩලයේ එකල සභාපති වූයේ සරසවියේ සමකාලීනයෙකු වූ විශ්‍රාමලත් නියෝජ්‍ය කම්කරු කොමසාරිස් ආතර් සිල්වා යි. ලේකම් වූයේ අකාලයේ මියැදුණු කේ.ඒ.ඩී. පෙරේරා හිතවතායි. භාණ්ඩාගාරික ධූර්ය මහාචාර්ය ආනන්ද කුලසූරිය ඇදුරිඳු විසින් දරණ ලදී. මියගිය විමල් නවගමුව සහ මාත් ඇතුළු උද්යෝගිමත් පිරිසක් එහි ක්‍රියාකාරී සාමාජිකයෝ වූහ.



අමරදාස ගුණවර්ධන

වර්ෂ 1955 දී පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයට ඇතුළත්ව සිංහල ගෞරව උපාධිය දිනාගත් අමරදාස ගුණවර්ධන ස්වල්ප කාලයක් ගුරුවරයෙකු සේ සේවය කොට පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේම සිංහල පිළිබඳ සහකාර කථිකාචාර්යවරයෙකු වශයෙන් ද ටික කලක් සේවය කළේය.

ශ්‍රී ලංකා පරිපාලන සේවයට ඇතුල් වූ අමරදාස ගොවිජන සේවා කොමසාරිස්, පොළොන්නරුවේ මහ දිසාපති ඈ විවිධ තනතුරු හෙබවීය. 1978-88 දක්වා සැලසුම් ක්‍රියාත්මක කිරීමේ අමාත්‍යංශයේ අතිරේක ලේකම් වශයෙන් ද ඉනික්බිති බලශක්ති සංරක්ෂණ අමාත්‍යංශයේ ලේකම් ලෙස ද කලක් ඔස්ට්‍රේලියාවේ නියෝජ්‍ය මහ කොමසාරිස් වශයෙන් ද අමරදාස ගුණවර්ධනයෝ සේවය කොට තිබේ.

අමරදාස ගුණවර්ධන 1962 දී පමණ 'ජපන් කෙටි කතා' නමින් පරිවර්තනය සංග්‍රහයක් පළ කරමින් ලේඛන කලාවට ද ප්‍රවිශ්ට විය.

එකල සිංහල වේදිකාවේ ජනප්‍රියව පැවති සංවාද නාට්‍යවලට පුරුදුව සිටි අපට සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරුතුමා මේ නටන්නට යන 'නාඩගම' ගැන විමතියක් ඇති විය. අප කවදාවත් අසා නැති දැක නැති චාර්ල්ස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ නමැත්තෙකු ගෙන්වාගෙන ඔහුගේ උපදෙස් අනුව බිහි කරන්නට යන නිෂ්පාදනය ගැන කාගේත් උනන්දුව දැඩි විය. ගායනයට සහ රංගනයට කැමති මෙන්ම ඒ අංශවල දක්ෂතාවක් දක්වන අප හිතවත් උපාධි අපේක්ෂක අපේක්ෂිකාවෝ ඉදිරිපත් වූහ. නළු නිළියන් තෝරා ගැනීම මෙන්ම ඔවුන් පුහුණු කිරීමත් ඔවුනට උපදෙස් දීමත් වැඩිපුර කෙරුණේ චාල්ස් සිල්වා ගුරුන්නාන්සේ අතිනි. බෙරය ගසන්නේ නැතිව ගායනා කරමින් නියම තාලයකට අඩි තබමින් රඟපෑ යුතු අන්දම ඔහු ප්‍රදර්ශනය කළ අන්දම අප බලා සිටියේ මහත් ආශාවකිනි. 1956 වසර මුල් භාගයේදී සෑම දිනකම සවස් භාගයේ මේ පුහුණුවීම් සියල්ල කෙරුණේ සංඝමිත්තා ශාලාව අසල පිහිටි එකල සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරිඳුන් පදිංචිව සිටි නිවස කෙළවරකය. විශාල බංගලාවක් නොවූවත් ඉඩ ඇති අන්දමට සියල්ල සකසා ගැනීමට එතුමා කැපවී සිටියේය. නාට්‍ය මණ්ඩලයේ කාරක සභික අපි අපගේ කාර්ය භාරය ඉටු කළෙමු. ඉඳහිට දවසක රඟපෑම් පුහුණුවීම සඳහා දේශන ශාලාවක් පරිහරණය කරන ලදී. කොතැනක වුවත් සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරිඳු හෝ චාල්ස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ හෝ නළු නිළියන්ට ක්‍රියාකාරීව උපදෙස් දෙන අන්දම අපි දුටුවෙමු. නළු නිළියන්ට මෙම පුහුණුවීමේ පැය දෙක තුන තුළදී සමහර විටෙක තේ කෝප්පයක් ලැබිණි. සමහරවිට එයද නැත.

ප්‍රධාන චරිත සඳහා නළු නිළියන් තෝරා ගත්තේ මහ ඇදුරු විසිනි. පොතේගුරු චරිතයට තෝරාගන්නා ලද ශාමන් ජයසිංහ ඉතාමත් ජනප්‍රිය විය. සිංහල ඩිප්ලෝමා උපාධියක් සඳහා අප සමගම සරසවියට ඇතුළු වූ බෙනඩික්ට් සිරිමාන්න මනමේ කුමරු චරිතයට තෝරා ගන්නා ලද්දේ ඔහුගේ කන්කළු කටහඬත් රංගනයේ නම්‍යශීලී බවත් මේ සඳහා දක්වූ දැඩි කැමැත්තත් නිසාය. අප ඔහු ඇමතුයේ 'බෙන්' යන සුරතල් නමිනි. අකාලයේ මියැදුණු බෙන්ගේ චරිතයට එකල ප්‍රවීණ තරුණ නළුවෙකු වූ හෙන්රි ජයසේන පසුව තෝරාගන්නා ලදී. වැදි රජුගේ චරිතය උපාධි අපේක්ෂක එඩ්මන් විජේසිංහ ට බාර විය. ඔහුගේ උස මහත දේහයත් උචිත කටහඬත් ඒ චරිතයට නව ජීවයක් දුන්නේ යැයි අපට සිතිනි. මනමේ කුමරිය ලෙස ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන් උපාධි අපේක්ෂිකාව තෝරාගන්නා ලදී. විශ්ව විද්‍යාලයට ඇතුළු වන්නට පෙර ගුවන් විදුලිය මගින් ගායනය පිළිබඳව ඇය ලබා තිබුණු අත්දැකීම් මෙහිදී ඉතාමත් උචිත විය. තවත් උපාධි අපේක්ෂිකාවක වූ හේමමාලි ගුණසේකර ද ට්‍රිලීෂියා සමඟම මේ චරිතයට තෝරා ගන්නා ලදී. පසුගිය සමය ගැන සිහි කරන විට මනමේ කුමරියගේ චරිතය රඟපෑ සෑම මෙනෙවියකම එකම ඉරණමකට ගොදුරු වී යැයි සිතේ. ට්‍රිලීෂියා පසු කලෙකදී ආචාර්ය ඒ.ජේ. ගුණවර්ධනයන්ගේ බිරිඳ විය. හේමමාලි ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන්ගේ සහකාරිය වූවාය. පසුකලෙක මේ චරිතය රඟපෑ විශ්ව විද්‍යාලයෙන් බාහිර සන්ධ්‍යා මෙනෙවිය ආචාර්ය උදය මල්ලවආරච්චිගේ බිරිඳ විය. සියලුම මනමේ කුමරියෝ ආචාර්ය වරයන් විසින් ඩැහැගන්නා ලදහ.

වැදි දෙටු ලෙස මනහර රඟපෑමක් ඉදිරිපත් කළ ලයනල් ප්‍රනාන්දු හෙවත් එම්.ඊ.එල්. ප්‍රනාන්දු හෙවත් එම්.ඊ.එල්. පළමු වසරේ උපාධි අපේක්ෂකයෙක් විය. වැදි සෙනඟ ලෙසත් රාජගුරුන්ගේ ශිෂ්‍යයන් ලෙසත් රඟපෑවේ එකම පිරිසකි. ඒ සියළු දෙනාම පළමු වසරේ සහ දෙවන වසරේ උපාධි අපේක්ෂකයෝ වූහ. අනිවාර්ය ආතතයක් වූ මද්දල වාදනය සපයන ලද්දේ චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ විසිනි. එකල උපාධි අපේක්ෂකයෙකු වූ මහාචාර්ය හේමපාල විජේවර්ධනයන් ද මද්දල වාදනයට සහභාගි වූවා මට මතක තිබේ. චාල්ස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේගේ පුත්‍රයා වූ නෝමන් නම් තරුණයා පසුකල මද්දල් වාදනයට සහභාගි වුවත්, සිය පියාගේ කෞශල්‍යය ඔහු තුළ නොවීය. අනෙකුත් තූර්ය භාණ්ඩ වාදනය කරන ලද්දේ දෙවන තුන්වන වර්ෂවල අධ්‍යාපනය ලද උපාධි අපේක්ෂකයන් විසිනි. සහාය ගායනය සඳහා ඉදිරිපත් වුණු තරුණියන් තිදෙනාත් තරුණයන් සිව්දෙනාත් දෙවන තෙවන වර්ෂවල උපාධි අපේක්ෂක අපේක්ෂිකාවෝ වූහ. මේ රඟපෑම් සහ වාදනවලට ඉදිරිපත් වුණු උපාධි අපේක්ෂක අපේක්ෂිකාවන් අතරින් එක් අයකුවත් පේරාදෙණිය සරසවියෙන් සමුගත් පසුව එම රංගන සහ ගායනා ක්ෂේත්‍රවලට ඇතුළත් නොවුණු බව මම දනිමි. වේදිකා නාට්‍ය සහ රංගනය ගැන සුළුවෙන් හෝ ක්‍රියාකාරී වූ එකම මනමේ නළුවා වන්නේ අප කවුරුත් එම්.ඊ.එල් යන නමින් හැඳින්වූ ලයනල් ප්‍රනාන්දු නම් වූ ශ්‍රී ලංකා පරිපාලන සේවයේ නිලධාරියා යැයි සිතමි.

එක් දහස් නවසිය පනස් හය වසරේ සෑම සැන්දෑවකම පාහේ සංඝමිත්තා නේවාසිකාගාරය පිහිටි කුඩා කඳුගැටය දෙසින් ඇසුණු මද්දල වාදනය අප ඒ දෙසට කැඳවන්නට සමත් බලවේගයක් විය. ක්‍රීඩා පුහුණුවත් පුස්තකාල පරිහරණයත් මදකට පසෙක ලා අපි මනමේ පුහුණුව නැරඹීමටත් අවශ්‍ය ආවතේව කිරීමටත් ඉදිරිපත් වුණෙමු. මංගල දර්ශනය සඳහා දින වකවානු නියම කරගත් පසුව උනන්දුවත් නොඉවසිලිමත් බවත් වැඩිවීම අරුමයක් නොවීය. පොතේ ගුරු ශ්‍යාමන් ජයසිංහ, මනමේ කුමරුන් වූ බෙන් සිරිමාන්න, වැදි රජ එඩ්මන් විජේසිංහ සහ ගායක පිරිසට අප සැලකුවේ පේරාදෙණිය සරසවියේ ගෞරවය භාරව සිටි මුර දේවතාවන්ට සලකන අන්දමකිනි. කොළඹදී වේදිකා ගත කරන්නට නියමිත මනමේ නාඩගම කොතෙක් දුරට සාර්ථක වේද යන බිය හා සැකය අප සිත් පෙළන්නට වූ බව මට හොඳ හැටි මතකය. මංගල දර්ශනය සඳහා කොළඹ තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාව වෙනුවට කොළඹ හතේ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් වේදිකාව තෝරා ගැනීම ගැන අප සමහරුන්ගේ සිත්වල චකිතයක් ඇති විය. ලයනල් වෙන්ඩ්ට් රඟහල එකල වර්ගීකරණය වී තිබුණේ ධනවත් මධ්‍යම පංතියේ රසාස්වාදය සඳහා ඉංග්‍රීසි නාට්‍ය සහ විවිධ ප්‍රසංගත්, විවිධ කලා ශිල්ප ප්‍රදර්ශනත් පැවැත්වෙන මධ්‍යස්ථානයක් හැටියට ය. එම වේදිකාවේ සිංහල නාට්‍යයක් රඟපෑ අවස්ථාවක් අප දැන සිටියේ නැත. මෙම පසුබිම මත අත්හදා බැලීමක් වැනි අපූරු අන්දමේ සිංහල නාඩගම කොතරම් දුරට සාර්ථක වේදැයි අපි නිතර සාකච්ඡා කළෙමු.

එක්දහස් නවසිය පනස් හයේ නොවැම්බර් තුන්වන සෙනසුරාදා මංගල දර්ශන දිනය ලෙස තීරණය කරගත් පසුව සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ අපට වගකීම් සහ ඇපකැපවීම් රාශියකට මුහුණ දෙන්නට සිදු විය. රඟපෑම සහ නාට්‍යකරණය පිළිබඳ කටයුතු නළු නිළියනට සහ අනෙකුත් අදාළ අයට පැවරුණ අතර, කොළඹ නගරය තුළ ප්‍රචාරය සහ ටිකට් අලෙවිය අප පිරිසකට භාර විය. එකල සිරිතක් වශයෙන් නාට්‍යයක හෝ ප්‍රසංගයක කලින් අසුන් වෙන් කිරීම සඳහා භාර දෙනු ලැබුවේ කාගිල්ස්, මිලර්ස් වැනි ඉහළ පෙළේ සාප්පුවලට පමණි. ඇත්ත වශයෙන්ම බොහෝ සිංහල වේදිකා නාට්‍ය සඳහා එවන් අන්දමේ කලින් අසුන් වෙන් කර ගැනීමක් නොතිබුණේ යයි මම සිතමි. ඒ පහසුකම් තිබුණේ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් වැනි නාට්‍ය ශාලාවල පමණි. කෙසේ වෙතත් මංගල දර්ශනය සඳහා අසුන් වෙන් කර ගැනීම සඳහා 'බොක්ස් ප්ලෑන්' භාර දී තිබුණේ කාගිල්ස් සාප්පුවට යයි මට මතක තිබේ. අපි අඩු වශයෙන් දවස් 2 කට වරක්වත් එහි ගොස් කොපමණ ආසන වෙන් වී ඇතිදැයි බැලීමට පුරුදුව සිටියෙමු. සතියකටත් වඩා කාලයක් කොළඹ නතර වී මේ කටයුතුවල නිරත වීමට ඉදිරිපත් වූයේ කොළඹ අවට පෙදෙස්වල පදිංචි වූ පිරිසක් පමණකි. කාගිල්ස් සාප්පුවට යන හැම විටම අපට ලැබුණේ සිත් ගන්නා සුළු ආරංචියක් නොවේ.

''කෝ කවුරුත් මේ ඩ්‍රාමා එක ගැන දන්නේ නැහැනේ- හැම දෙනාම අහනවා 'මනේම්' කියන්නේ මොකක්ද කියලා. හුඟ දෙනෙක් නාඩගම්වලට කැමති නෑ''

මෙවන් අදහස් කාගිල්ස් සේවකයින්ගෙන් අපට ලැබුණේ අප විශ්ව විද්‍යාල ශිෂ්‍යයන් නිසා ඔවුන්ගේ සිත් තුළ එකල පහළ වූ සැලකිල්ල නිසා යයි මට දැන් සිතේ. කොළඹ නගරයේ බොහෝ පෙදෙස්වල අප සංචාරය කළේ ටිකට්පත් අතැතිවය. එහෙත් අලෙවිය ඉතා දුර්වල විය. බොහෝ නිවෙස්වලට ගියවිට අපගෙන් ඇසූ එක් පොදු ප්‍රකාශයක් විය.

''මොකක්ද මේ 'මනේම්' කියන්නේ?''

ඉංග්‍රීසියෙන් මනමේ යන වචනය MANAME. බොහෝ දෙනා උච්චාරණය කළේ 'මනේම්' යනුවෙනි. මනමේ යන්න කුමක්දැයි නොදන්නා ඉංග්‍රීසි උගත්තෙකු එය එසේ උච්චාරණය කිරීම අරුමයක් නොවේ. කෙසේ හෝ මනමේ ටිකට්පත් අලෙවිය සඳහා ගෙයින් ගෙට ගොස් අප ගත කළ කාලය එතරම් ප්‍රතිඵලදායක යැයි කිව නොහැක. එනමුත් ඉන් සෑහෙන ප්‍රතිඵලයක් ලැබුණි. මංගල දර්ශනයට එය ප්‍රමාණවත් විය.

නොවැම්බර් 3 වෙනිදාට උදා විය. පේරාදෙණිය සරසවියේ නාට්‍ය මණ්ඩලයේ පිරිස කොළඹ කඳවුරු බැඳගෙන සිටියහ. හිරු බැස යන්නට පැය ගණනකට පෙර අපි ලයනල් වෙන්ඩ්ට් රඟහලේ පදිංචි වීමු. කතා බහ අඩු වූවත් වචනයෙන් පැවසිය නොහැකි තරම් නොසංසුන් ගතියක්, පීඩනයක්,

අනුවේදනීය බවක් අප කාගේත් සිත්හි වැතිරී තිබුණි. නළු නිළියෝ නේපථ්‍යාගාරයේ හැඩ වැඩ වෙති. ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ, අයිලීන් සරච්චන්ද්‍ර වැනි පිරිස නළු නිළි ඇඳුම් පැළඳුම් වෙස් ගැන්වීම අංග රචනා භාරව සිටියහ. විමලධර්ම දියසේන, දන්ත වෛද්‍ය අමරවර්ධන සෝමරත්න යන පිරිස ඊට සහාය දුන්හ. කරලිය වේදිකාව අමුතුවෙන් සකස් කිරීමටත් අවශ්‍ය නොවීය. ආලෝකකරණය භාරව සිටි මහින්ද ඩයස් සහ උපාධි අපේක්ෂක පීටර් ලෂේ නම් ඇමරිකානු ජාතිකයා ඒ මේ අත යනු අපි දුටිමු. චාර්ලිස් සිල්වා ගුරුන්නාන්සේ මද්දලය හඬ ඉඳහිට ඇසේ. ශ්‍රැතිය නිවැරදි කර ගැනීමට සර්පිනාව නාද කරන කිත්සිරි අමරතුංග සංගීතයේ නිමග්නව සිටී. තිරය පිටුපස සියල්ල සැකසෙමින් පවතී. මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන් දුම්වැටියකුත් දල්වාගෙන වේදිකාවේ ඒ මේ අත සක්මන් කරනු දිටිමු. ඔහු ගොළු වූවා සේ ය. අපි පසෙක ඒ මේ දේ කරමින් සිටියෙමු. වසා ඇති වේදිකා තිරය අතරින් අපට ශාලාව දැකිය හැක. නාඩගම නරඹන්නට එන්නෝ එකා දෙන්නා පැමිණෙති. ඔවුන් අසුන් ගන්නා හාම අපගේ සිත් පිබිදෙයි. ඇතුළු වීමේ දොරටු බාරව සිටි අප සහෝදර පිරිස දැඩි උනන්දුවකින් සිය මෙහෙවර ලබා දෙති.

නියමිත වේලාවට පළමුවන සීනුව නාද විය. එය මහත් අභියෝගයකට ආරාධනා කරමින් වසා තිබුණ දොරටුවක් විවෘත කිරීමක් යැයි අපට සිතිණ. තිරයෙන් පිටුපස නොඉවසිලිවන්ත නළු නිළි-සහායක සහ අධීක්ෂක පිරිසක් නළියමින් සිටිති. සිය ඇඳුම සිරි ගුණසිංහයන්ගේ උපකාරයෙන් හරි හැටි සකසා ගත් ශ්‍යාමන් පොතේ ගුරු පුස්කොළ පොත් කම්බයද අතැතිව සිටී. එය පසෙකින් තැබූ ඔහු ගල් රුවක් මෙන් සිටගෙන සිටින මනමේ නාඩගම නිෂ්පාදක අධ්‍යක්ෂ මහඇදුරු සරච්චන්ද්‍රයන් වෙත ගොස් දණ නමා දෙඅත් එක්කොට වැඳ ගුරු පූජා පැවැත්වූ අන්දම මට තාම මතක ඇත. දෙවන සීනුව නාදවත්ම ශ්‍යාමන් උදාර ලීලාවෙන් බෙර පදයට අනුව පා තබමින් කරළියට පැමිණෙත්ම සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසයේ අභිමානවත් යුගයක් සඳහා ලයනල් වෙන්ඩ්ට් රඟහලේ තිරය විවෘත විය.

රංගනය ඉදිරිපත් කිරීමට දෙවියන්ගෙන් අවසර ඉල්ලා ගායනා කරන තෝඩායමට පෙර බුදුන් දහම් නමස්කාර කොට රංගනය සඳහා ඉදිරිපත් වෙමින් ''සකල බ්‍රහ්ම සුරනර මස්තකයෙහි සැදූ සිරි විභූෂිත පා කමල්....'' කවිය ශ්‍යාමන්ගේ ආකර්ෂණීය කන්කළු ස්වරයෙන් ගැයෙත්ම ඉන් අප ලැබූ ආස්වාදය අදත් අප හද කිතිකවයි. කවි දෙක ගායනයෙන් පසු තෝඩායම ඇරඹෙත්ම සහාය ගායක පිරිස ''ඉරසඳ දෙවියනි අධිපති අහසේ......'' යනුවෙන් ගයමින් ''......මේ රඟපෑමට දෙනු වරං......'' යන අවසාන පදය සමඟ නියමිත තැන අසුන් ගත්හ. සිංහල වේදිකා නාට්‍ය වංශ කතාවේ අභිමානවත් සන්ධිස්ථානය දැන් විවෘතව ඇත. නිසංසල ප්‍රේක්ෂකාගාරය සිසාරා පැතිර ගියේ චාර්ලිස් සිල්වා ගුරුන්නාන්සේගේ මද්දල වාදනයත් අප සහෝදර උපාධි අපේක්ෂක, අපේක්ෂිකාවන් බිහි කළ සංගීතයත්, ඒ ගීත ස්වරයට ගායනා කරනු ලබන පදමාලාවත් පමණි.

සහාය ගායක පිරිසත්, ඉන් පසුව වේදිකාවට පැමිණෙන මනමේ කුමරු, රාජගුරු, සිසු පිරිස මනමේ කුමරිය වැදි රජ, ආදී හැම නළුවෙකුම නිළියකම මහඇදුරු සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ දෙපා නැමඳ ගුරු පුද පැවැත්වූ අන්දම අනුවේදනීය විය.

සිය ගණනක් ප්‍රේක්ෂකයින් වේදිකාව දෙස නෙත් කන් යොමා සිටින අතර අපි වේදිකාවේ පිටුපසත් ප්‍රේක්ෂකාගාරය අවටත් සැරිසැරුවෙමු. නාට්‍ය මණ්ඩලයේ සියල්ලන්ම මහත් පිබිදීමකට ගොදුරු වීයැයි මට මතක ඇත.

නාට්‍යය අවසන් විය. ''මංගලම් සුබ මංගලම්-වේවා ජයසිරි මංගලම්.....'' යනුවෙන් මංගල සින්දුව අවසන් වත්ම වේදිකා තිරය වැසී ප්‍රේක්ෂකාගාරය ආලෝකවත් විය. මහත් අත්පොළසන් නාදයක් ඇරඹිණි. එය නොනවතින්නක් වැන්න. ''නිෂ්පාදකයා අපට ඕනෑ....'' යන හඬ ඉදිරි පෙළ අසුන්වලින් ඇසිණි. ඉදිරිපෙළ අසුන්වල සිටියේ කවුරුන්දැයි අප එකල හඳුනන්නේ නැත. එහෙත් සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරිඳුන්ගේ සමකාලීන මිත්‍රයන් වූ මාපටුනගේ ජේම්ස් පෙරේරා හෙවත් එම්.ජේ. සහ දාගොල්ල ගුරුකන්දගේ දයාරත්න හෙවත් ඩී.ජී. එහි සිටි බව පසුව අපි දැනගතිමු. ඔවුහු සරච්චන්ද්‍රයන්ට වේදිකාවට එන ලෙස ආරාධනා කළහ.

මේ මොහොත වන විට වේදිකාව පිටුපස තවත් රංගනයක් ඇරඹිණි. නළු නිළියනුත්, සහායට සිටි අප වැනි පිරිසකුත් මහ ඇදුරිඳුහට ආයාචනා කළේ වේදිකාවට යන ලෙසට ය. එකල මෙකල මෙන්

නාට්‍ය අවසානයේදී නළු නිළියන් වේදිකාවට එන සිරිතක් නොවීය. මනමේ නළු නිළියන්ට අමතරව, සරච්චන්ද්‍ර මහඇදුරු තුමන්ට වේදිකාවට යන ලෙස බලකළ කීප දෙනා අතර අභාවප්‍රාප්ත ගුණසේන ගලප්පත්තිත්, නාට්‍ය මණ්ඩලයේ සභාපති ආතර් සිල්වාත් මාත් සිටියා මට මතකය.

''නාට්‍ය බලන්න ආපු අයට නාට්‍යය මිසක් මාව බලන්න තියෙන උවමනාව මොකක්ද?''

මහාචාර්යයන් නැගූ මේ ප්‍රශ්නයට පිළිතුරු සෙවීමට අප වෙහෙසුණෙත් නැත. ගුරු ගෞරවය සහ සැලකීම නිසා ඇඟට අත තියන්නටවත් ඉදිරිපත් නොවන අපි ඒ සියලු හැඟීම් පසෙක දමා සරච්චන්ද්‍ර මහාචාර්යතුමා වේදිකාවේ මෙපසින් තල්ලු කොට වේදිකාවට යොමු කළ හැටි මට තාමත් මතකය. දීප්තිමත් ආලෝකයෙන් නැහැ වී තිබුණු හිස් වේදිකාවට සරච්චන්ද්‍රයෝ යොමු කරනු ලැබූහ. එහිදී ඔහු ලද උපහාරය එතුමා ඉන් පෙර බලාපොරොත්තු වූවක් නොවන බව අපි දැන සිටියෙමු.

සරසවියේ වර්ෂාවසානයේදී සමහර නළු නිළියෝ සරසවිය හැර ගියහ. එහෙත් ඒ අඩුව පිරවීම එතරම් අපහසු නොවීය. සරසවියෙන් උපාධි ලබාගෙන පිටව ගොස් විවිධ රැකියාවල නිරත වූ ''සරච්චන්ද්‍ර ගෝලයෝ'' දිවයිනේ විවිධ පළාත්වලට මනමේ නාට්‍යය ගෙන්වාගෙන ප්‍රදර්ශනය කළහ. බොහෝ අවස්ථාවලදී සිංහල නාට්‍යය පිළිබඳව පාසශාලා සිසුවනට ප්‍රයෝජනවත් සම්මන්ත්‍රණයක් ද පවත්වන්නට මහ ඇදුරුතුමා උත්සුක විය. එහෙත් නගරයෙන් ඈත දුෂ්කර පළාත්වල මේ කාර්යය ඉටු කිරීම සමහරවිට තරමක් අසීරු විය. මා පොළොන්නරුව දිස්ත්‍රික්කයේ සේවය කළ කාලය තුළ දෙවතාවක්ම මනමේ නාට්‍යය පොළොන්නරුවේදී ප්‍රදර්ශනය කරවන ලදී. සම්මන්ත්‍රණයක් පැවැත්වූයේ දෙවන වතාවේදීය. ඒ පිළිබඳව 1974.04.01 දින සරච්චන්ද්‍ර මහාචාර්යතුමා මට එවූ ලිපියකක එක ඡේදයක් උපුටා දක්වන්නේ සම්මන්ත්‍රණ පැවැත්වීමේදී එකල මුහුණ දුන් ගැටලු ගැන සඳහන් කිරීමටය.

''හිතවත් අමරදාස,

මැයි 4 වෙනි දිනට 'මනමේ' යොදාගත් බව දන්වනවා. 4 වෙනිදා උදේට සම්මන්ත්‍රණයට මෙහෙන් කථිකවරුන් ගෙන එන්නේ කොහොමද? මේ දවස්වල මිනිස්සුන්ට බස්වල හෝ කෝච්චිවල හෝ කාර්වල වුණත් නැගල එහේ මෙහේ යෑම අපහසු නේද?......''

නාට්‍ය කලාව ගැන යමක් කතා කරන්න පුළුවන් වුණත් අබලන් තත්ත්වයක නැති කාර් එකක් තියෙන්නාවූත්, අතමිට හිඟ නොවූත් කෙනෙකුට ආරාධනා කරතොත් අපට වාසියි. හැමෝටම එන්න පුළුවන්. මේ සුදුසුකම් තුනෙන් ඉතාම අඩු වැදගත්කම ඇත්තේ පළමු සුදුසුකමටයි.

*යස්‍යාස්ති විත්තං ස නරඃ කුලීනඃ - ස පණ්ඩිතඃ ස ශ්‍රැතිමාන් ගුණඥඃ
ස එව වක්තා ස ච දර්ශනීයඃ - සර්වෙ ගුණඃ කාඤ්චනමාශ්‍රයන්තෙ

හිතවත්
සරච්චන්ද්‍ර

ඉඳුම් හිටුම් සැපයීම ඔබට මහත් කරදරයක් වේවි. අපි අදහස් කරන්නෙ අඹු දරුවොත් එක්ක වටවන්දනාවෙ එන්න.

සරත්..''

සුළු කාලයකදී දසදිගම දිග්විජය කළ මනමේ නාට්‍යයේ ප්‍රභවය පිළිබඳව මේ සුළු සටහන ලියා තබන්නේ අභිරුචියෙනි.

* <u>හිතෝපදේශයෙහි</u> එන මෙම ශ්ලෝකයෙහි අර්ථයඃ-

"යමෙකුට ධනය ඇති නම් හේ කුලීනයෙක් ය. ඔහුම පණ්ඩිත වූයේ ද බහුශ්‍රැත වූයේ ද ගුණ ඇත්තේ ද වන්නේය. සභාවේ කථාකළ හැක්කේ ඔහුට මය. රූප සම්පත්තිය ඇත්තේ ද ඔහුට මය. සියලු ගුණයෝ ධනය ඇසුරු කොට ඇත්තාහ."

(සංස්කාරකයෝ)

මනසේ රඟදෙන මනමේ සිහිවටන

විමල් නවගමුව



විමල් නවගමුව
(බී.ඒ, සී.සී.එස්)

වර්ෂ 1956 පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය සංගමයේ කනිෂ්ඨ භාණ්ඩාගාරික තනතුර දරූ විමල් නවගමුව ශ්‍රී ලංකා සිවිල් සේවාව සමත්ව රාජ්‍ය සේවයේ ඉහළම තනතුරු රැසක් දැරීය. ඔහු නාට්‍ය නිෂ්පාදක-වරයෙකු වශයෙන් ප්‍රසිද්ධියට පත් වූයේ මනමේ නාට්‍යයේ රංග ශෛලිය අනුව 'අජාසත්ත' නම් ශෛලිගත නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කිරීමෙනි. කලකට පෙර විමල් නවගමුව අත අතරින් වියෝවිය.

සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසයේ අතිශය වැදගත් සන්ධිස්ථානයක් බවට පත් වූ මනමේ නාට්‍යය කරළියට ගෙනවුත් වසර විසිපහක් පිරුණේ මෙම මස 3 වැනිදාය. මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර විසින් මනමේ පළමු වරට වේදිකාගත කළේ 1956 නොවැම්බර් මස 3 වන දින ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවෙහිදීය. විසිපස් වසක් පිරිම අරහයා මනමේ රජත ජයන්ති උත්සවය වශයෙන් මෙම මස 29-30 දිනවල දර්ශන දෙකක් ලයනල් වෙන්ඩ්ට් හි පැවැත්වීමට නියමිතය.

මනමේ රජත ජයන්තියට සූදානම් වෙද්දී මුල් නිෂ්පාදනයට සහාය වූ එවකට සිංහල නාට්‍ය සභාවෙහි නිලධාරින් වූ අපගේ සිහියට නැගෙන සිහිවටන විවිධ ය. රසවත් ය. අග්‍රගණ්‍ය සිංහල නාට්‍යයක් වශයෙන් හා සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසයෙහි මෙන්ම සිංහල සංස්කෘතික ඉතිහාසයෙහි සදාකාලික සිහිවටනයක් වශයෙන් සනාතන වටිනාකමක් හිමි කරගත් මනමේ පිළිබඳව පශ්චාත් අවලෝකනයෙන් බලන කල්හි එම සිහිවටන දන් ගනු ලබන්නේ සදාකාලික මිහිරි ස්වරූපයකි.

1956 දී සිදු වූ එක්තරා සිද්ධියක් නොවන්නට මනමේ නාට්‍යය කිසිදාක වේදිකාගත නොවන්නට ඉඩ තිබිණි. ජපානයේ නෝ හා කබුකි ජන නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන්ගෙන් ආභාසය ලබා දේශීය නාඩගම් ශෛලියෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට සකස් කළ පිටපත රඟදැක්වීමට නැටුමෙහි හා ගැයුමෙහි මනා කෞශල්‍යයක් පෙන්වන නළු නිළියන් ඇදුරුතුමාට අවශ්‍ය විය. පොතේ ගුරු වශයෙන් ශ්‍යාමන් ජයසිංහත් බිසව වශයෙන් ට්‍රිලීෂියා අබේකෝනුත් අත් වැල් ගායක පිරිසකුත් තෝරා ගෙන කොටස් වශයෙන් පුහුණු කිරීම් ආරම්භ කිරීමෙන් අනතුරුව ඔහු මන්දෝත්සාහී විය. වැද්දාගේ චරිතය රඟ පෑමට කීප දෙනෙක් ම පරීක්ෂා කළමුත් එතුමා අපේක්ෂා කළ ස්වරයෙන් කිසිවෙකුට හෝ ගායනය කළ නොහැකි විය. කරන කියන හැම දේකම පරිසමාප්ත අංග සම්පූර්ණත්වයක් අපේක්ෂා කරන ඔහු බැරිම තැන එම නිෂ්පාදනය නවත්වා වෙනත් නාට්‍යයක් කරමු යයි තීරණය කළේය.

එවකට මහනුවර දළඳා පෙරහැර පැවැත්වෙමින් තිබිණි. පෙරහැර බලා ඇසළ මේලා සැණකෙළිය දෙස ඇදුණු නාට්‍ය සංගමයේ සභාපතිව සිටි ආතර් සිල්වාට හා කණිෂ්ඨ භාණ්ඩාගාරිකව සිටි මට ගැඹුරු ස්වරයකින් 'මායා මායා' ගීතය ගයනු ලබන කවි හඬක් ශබ්ද විකාශනය ඔස්සේ සැණකෙළිය දෙසින් ඇසිණි. ගීය ගැයූ පුද්ගලයා සොයමින් අපි එදෙසටගියෙමු. ඔහු පළමු වසර විභාගය අසමත් වූ බාහිර ශිෂ්‍යයෙකු වශයෙන් සරසවි පන්තිවලට පැමිණෙමින් සිටි එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ බව දැනගතිමු. ඇදුරුතුමාට ඔහු මුණගැස්විය යුතු යයි සිතූ අපි ඔහු එවේලේම රාමනාදන් ශාලාව වෙත

කැඳවාගෙන අවුත් රාත්‍රියේ නවත්වාගෙන පසුදින උදේ ඇදුරුතුමා බැහැ දැකීමට ඔහු සමඟ සංඝමිත්තා කන්දේ ඇදුරුතුමාගේ නිවස කරා ගියෙමු. උදේ තේ බොමින් සිටි ඇදුරුතුමා වැදි චරිතයට සුදුස්සෙකු හමුඋනා යයි කී විට එතෙක් අප විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද සියලු දෙනාම ප්‍රතික්ෂේප වූ හෙයින්දෝ ඕනෑවට එපාවට මෙන් හොඳයි බලමු කියා පසෙක සිටි චාල්ස් සිල්වා ගුරුන්නාන්සේට ද කථා කොට පැරණි සිංදුවක් ගයන ලෙස එඩ්මන්ට නියම කළේය.

ඔහු ගැයූ දෙවැනි පැරැණි සිංදුව තාලයට අනුකූලව ගුරුන්නාන්සේ අතින් මද්දලය ද වාදනය විය. එඩ්මන්ගේ ගායනා කෞශල්‍යය ගැන සතුටු වූ ඇදුරුතුමා එදින සවස සිට පුහුණුවීම් සඳහා පැමිණෙන ලෙස ඔහුට දැන්විය. නිෂ්පාදනය නැවැත්වීමට ඇදුරුතුමා තීරණය කර තිබූ හෙයින් ඊළඟට කළ යුත්තේ කුමක්දැයි සිතමින් වික්ෂිප්තව සිටි අපට එතුමාගේ තීරණයෙන් ඉමහත් අස්වැසිල්ලක් ලැබිණි. නොසිතූ අන්දමකින් එදා එඩ්මන් විජේසිංහ හමු නොවුණි නම් මනමේ නාටකය කවරදාක හෝ එළිදකින්නට ඉඩ නොතිබිණි යයි කීම අතිශයෝක්තියක් නොවේ.

පසුවදා සිට සෑම සවසකම කලා පීඨ ගොඩනැගිල්ලේ 'ජූනියර් කොමන් රූම්' යයි හැඳින්වූ කාමරයේ පුහුණුවීම් පැවැත්වීමු. සෑම දිනයකම පාහේ සවස පහේ සිට හත දක්වා නළු නිළියෝ පුහුණු වූහ. සිංහල වේදිකාවට නවතම ස්වරූපයේ නාට්‍යයක් ඉදිරිපත් කිරීමේදී එම නාට්‍යය පිළිබඳ මෙරු බුද්ධියක් හා රසඥතාවක් තිබෙන ප්‍රේක්ෂකයන් වෙත යොමු කළ යුතු යයි විශ්වාස කළ සරච්චන්ද්‍ර ඇදුරුතුමා මනමේ පළමු දර්ශනය කොළඹ හතේ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවෙහි ඉදිරිපත් කළ යුතුයයි තීරණය කළේය.

පළමු දර්ශනයට පෙරාතුව ප්‍රචාරක කටයුතු ආරම්භ කළ යුතු හෙයින් මනමේ පිළිබඳ පළමුවෙනි දැන්වීම් සටහන ඉංග්‍රීසියෙන් සකස් කරන ලද්දේ ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ විසිනි. මෙම නාට්‍යයේ ස්වරූපය 'ස්ටයිලයිස්ඩ් ඩ්‍රාමා' (stylized drama) වශයෙන් ඔහු ඉංග්‍රිසියෙන් හැඳින්විය. අනුරූපී සිංහල යෙදුමක් නොවූ හෙයින් ශිෂ්‍ය වූ අපි 'ශෛලීමය', 'ශෛලිගත', 'ශෛලීකරණ' යන යෙදුම් තුනක් ඇදුරුතුමාට ඉදරිපත් කළෙමු. එම යෙදුම් තුනෙන් ශෛලිගත යන්න වඩාත් උචිත යයි ඇදුරුතුමෝ තීරණය කළහ. අද බෙහෙවින් ජනප්‍රිය වී ඇති ශෛලිගත යන වචනයේ ප්‍රචාරය සිදුවූයේ මනමේ පූර්ව ප්‍රචාර ලේඛනයෙන් බව මෙහිලා සඳහන් කරමි. 1956 සිංහල නාට්‍ය සභාවේ සිටි අප කීප දෙනාට සෑම සති අන්තයකම පේරාදෙණියේ සිට කොළඹට පැමිණ පෝස්ටර් ඇලවීම, පුවත්පත් දැන්වීම් පළ කිරීම, ආදී කටයුතු මෙහෙයවීමට සිදු විය. මහාචාර්ය හෙට්ටිආරච්චිගේ පැරණි ස්කෝඩා රථය පැදවූයේ එඩ්මන් ය. නිතර තල්ලු කිරීමට සිදු වූ එම රථය එඩ්මන්ඩ් විහිළුවට හැඳින්වූයේ මගීන් හය (6) දෙනෙකුගේ රථයක් වශයෙනි. එක් මගියෙක් සුක්කානම කරකැවීමට හා මගීන් පස් දෙනා රථය තල්ලු කිරීමට ය. කොළඹ හතට නාඩගමක් ගෙන ඒම පිළිබඳව පේරාදෙණියට විරුද්ධව කණ්ඩායමක් එකල ද කොළඹ සිටියහ. විවෘතව විරුද්ධත්වය ප්‍රකාශ නොකළ නමුත් ඔවුන් විසින් මෙහෙයවන ලද ඇතැම් පිරිස් විසින් වක්‍ර ලෙස විරුද්ධකම් කරන ලදී. අප නිදි වරාගෙන රෑ තිස්සේ ඇලවූ පෝස්ටර් පසුවදා උදෙන්ම ගලවා දැමීමට පිරිසක් යොදා තිබුණි. පිටකොටුවේ වීදියක මහ දවල් පෝස්ටර් අලවමින් සිටි එවකට සංගමයේ ලේකම්ව සිටි පානදුරේ අභාවප්‍රාප්ත කේ.ඩී.ඒ. පෙරේරා මහතාට පිරිසක් විසින් පහර දී අඩන්තේට්ටම් කරන ලදී. නොවැම්බර් 3 දා වන විට ආරාධිත අමුත්තන් හැර පිට අයගේ මනමේ බැලීම ගැන උනන්දුවක් තිබුණු බවක් පෙනෙන්නට නොතිබිණි. අලෙවිය සඳහා කලින් තබන ලද ටිකට්පත් අලෙවි වී නොතිබිණි. පළමු දර්ශනයේදි ප්‍රේක්ෂකාගාරය හිස්ව තිබීමෙන් නළු නිළියන් අධෛර්යයට පත් විය හැකි යයි සිතූ අපි එදින සවස පහේ සිට පමණ හිතවතුන් සොයා කවුරු හරි කැඳවාගෙන 6.30 වන විට ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවට පැමිණෙන ලෙස දුරකථනයෙන් දැන්වීමු.

පළමු දර්ශනය ආරම්භ කිරීමට ස්වල්ප මොහොතකට පෙර දූවැන්ත කැඩිලැක් කාරෙකක් ශාලාව ඉදිරිපිට පෝටිකෝවේ නවත්වන ලදි. පිළිගැනිමේ කවුන්ටරයේ සිටි මම රුපියල් පහේ ටිකට් පොතක් රැගෙන වාහනය වෙත දුව ගියෙමි. පසුපස අසුනෙහි වාඩිවී සිටි නව විලාසිතාවන්ගෙන් සැරසුණු මැදිවියේ කාන්තාවක් සිටියාය. රුපියල් පහේ ටිකට් පත් කීපයක් හෝ මිලට ගනු ඇතැයි බලාපොරොත්තු සහිතව ටිකට් පොත දිගහැර ඇය වෙත ඉදිරිපත් කළෙමි.

''යූ තින්ක් වී කම් ටු සී දිස් ට්‍රැස්? අයි වෝන්ට් ටු සෙන්ඩ් මයි ආයා. ගිව් හර් අ චීප් ටිකට්'' තල් අත්තට බොරළු ගසන්නාක් සේ ඇගේ මුවින් පිටවූ ඒ වචන අසා හනික ආපසු දිව ගොස් රුපියල් දෙකේ ටිකට් පතක් ගෙනැවුත් ඇගේ ආයා වෙත පිරිනැමීමි. පළමු දර්ශන දෙකෙහි ටිකට් අලෙවිය ප්‍රමාණවත් නොවූ හෙයින් අපට අතින් පාඩු විඳින්ට සිදු විය. ඉන් පසු දර්ශන බොරැල්ලේ තරුණ බෞද්ධ සමිති ශාලාවේ රඟදැක්වීමට තීරණය කළේ ශාලා කුලිය බෙහෙවින් අඩු වූ හෙයිනි. ටිකට් අලෙවියක් ලබා ගැනීමේ අදහසින් දර්ශනවලට පෙරාතුව ගෙයින් ගෙට ගොස් ටිකට් විකිණීමට අපේ කොළඹ හිතවතුන්ගේ සහාය ඇතිව මහන්සි ගතිමු. ගෙයින් ගෙට ටිකට් විකුණමින් යද්දී කුරුඳුවත්තේ ගෙවල් බොහොමයකින් අප අනුකම්පා රහිතව පන්නා දමන ලදී. පීඩිත පන්තියේ අභිවෘද්ධිය සඳහා සිංහල සංස්කෘතිය පිළිබඳව ඇප කැප වී වැඩ කරන්නේ යයි ප්‍රසිද්ධියක් ලබා සිටි එක්තරා දේශපාලඥයෙකුගේ නිවසට රුපියල් පහේ ටිකට් පොතක් රැගෙන අපි ඇතුල් වීමු. විශ්ව විද්‍යාල නාට්‍යයක් යයි කී විට 'ඩ්‍රැම්සොක්' දැයි ඇසුවේය. පේරාදෙණියෙන් ඉදිරිපත් කරන නාඩගම් ශෛලියේ නාට්‍යයක් යයි පැහැදිලි කළ පසු 'වයි ඩූ යූ වෝන්ට් ටු සෙල් කලම්බු සෙවන් විත් ගොඩේ ස්ටප්' යයි ගාම්භීර ස්වරයකින් ප්‍රකාශ කළේ ය. අපි තුෂ්ණිම්භූතව එම මන්දිර භූමියෙන් ඉවත් වීමු. නාඩගම් පෙන්වූයේ කමත්වලය. ගමන් කරන ලද්දේ චක්‍රාකාරවය. මනමේ නාටකයෙහිද චක්‍රාකාරගමන් සංකේත කිරීමට නාඩගමින් පෙන් වූ කමත් කරළියේ අනුරූපයක් වේදිකාව මත පළමු දර්ශනවලදී පෙන්වන ලදී. එය සාදන ලද්දේ වහලක් සහිත මඩුවක අනුරූපයක් බෙලෙක් තහඩුවලින් ඉදිකිරීමෙනි. වේදිකාව පිටුපස 'සයික්ලෝරාමා' (Cyclorama) තිරයට ඉදිරියෙන් එම සංකේත අනුරූපය යටලීයෙහි එල්ලන ලදී.

අම්බලන්ගොඩ සිනමා ශාලාවක මනමේ දර්ශනයක් පැවැත්වෙද්දී අමතක නොවන සිද්ධියක් සිදුවිය. තමාගේ නිජභූමිය වූ අම්බලන්ගොඩ දර්ශනය ඉතා හොඳින් රඟපෑම ගැන චාල්ස් සිල්වා ගුරුන්නාන්සේ බොහෝ උනන්දුවක් දැක්විය. නාට්‍යයේ දෙවැනි භාගයෙහි එන මනමේ වැදිරජ අතර ද්වන්ධ යුද්ධයේදී යටලීයේ දවටා තිබුණු කරළි අනුරුව ගැලවී වැටිණි. වේදිකාව අඳුරු වනවාත් සමගම බෙරය වාදනය කරමින් සිටි ගුරුන්නාන්සේ 'මහත්තයෝ මීට පස්සේ මේ රිස්ක් ගන්න එපා' යැයි ශබ්ද නගා කියනවා ඇසිණි. එදායින් පසුව හොණ්ඩරයක් පමණ බරවූ එම වේදිකා අට්ටලය මනමේ දර්ශන වලින් ඉවත් කෙරිණි.

බලැක් අවුට් නොහොත් කථාව විකාශනය වෙද්දී ප්‍රේක්ෂකයන්ට නොපෙන්විය යුතු කොටස් සම්පූර්ණයෙන්ම අඳුරු කිරීම ජපන් නෝ හා කබුකි නාට්‍යවල අංගයකි. මෙම අංගය සිංහල වේදිකා නාට්‍යයට පළමුවෙන්ම හැඳින්වූයේ මනමේ නාටකයෙනි. එබැවින් මනමේහි හදිසියේ වේදිකාව ඇඳුරු කිරීම් ප්‍රේක්ෂකයනට අමුත්තක් විය.

කුරුණෑගල නගර ශාලාවේ පෙන් වූ දර්ශනයෙහිදී මනමේ කුමරු හා වැදිරජ අතර ද්වන්ධ යුද්ධයෙන් පසුව වේදිකාව සම්පූර්ණයෙන් අඳුරු කිරීම විදුලිය ඇණහිටීමක් යයි සිතූ අය විදුලි පන්දම් දල්වා වේදිකාව වෙතට යොමු කළහ. යුද්ධයේදී මිය යන මනමේ කුමරු වේදිකාව අඳුරු වූ පසු නැගිට සිය කඩුවත් අතට ගෙන ඉවත් වී යාම ටෝච් එළියෙන් දුටු බොහෝ දෙනෙක් හූ කීහ. පල්වැඩේ යයි කෑ ගැසූහ. එහෙත් ඉන් අනතුරුව පෙන්වූ දර්ශනවල දී ප්‍රේක්ෂකයෝ වේදිකාව අඳුරු කිරීම බලාපොරොත්තු වූවක් ලෙස සලකන්නට පුරුදු වූහ.

නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන් බිහි කිරීමේදී මූලිකව නිෂ්පාදකයන්ට මුහුණ පාන්නට සිදුවන එවැනි ගැටලු හා පොදු ප්‍රශ්න අවුරුදු විසි පහකට පසුව සිහිපත් කරන්නේ මිහිරි වින්දනයකින් යුතුවය. එසේම මේ සටහන ලියන්නේ අද විශිෂ්ට නිර්මාණයක් සේ සලකන මනමේ එළි දැක්වීමේදී සංවිධායකයන් මුහුණ පෑ අතවර කොපමණ දැයි යන්න ගැන ඉඟියක් මනමේ පිළිබඳ රසික මතකයන්හි සදාකාලිකව ආරෝපණය කර තැබීමේ අදහසිනි.

(මනමේ රජත ජයන්තිය වෙනුවෙන් 1981 නොවැම්බර් මස 22 වන ඉරිදා 'රිවිරැස' පත්‍රයේ පළ වූ ලිපියකි)

මනමේ නාටකයේ මුල් රැඟුම

විමලධර්ම දියසේන.

පේරාදෙණියේ, ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයීය සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද මනමේ නාටකය, කොළඹ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවේදී පළමු වරට රඟ දක්වන ලද්දේ ක්‍රි.ව. 1956 ක් වූ නොවැම්බර් මස 3 වැනි සෙනසුරාදා ය. එම රැඟුම උදෙසා නිකුත් කරනු ලැබූ සමරු කලාපයට සටහනක් ලියන මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර සූරීහු, තමාගේ මෙම අපූර්ව නිර්මාණය පිළිබඳ මෙසේ ද පැවසූහ.

''මේ නාටකය අප ඉදිරිපත් කරන්නේ අත්හදා බැලීමක් වශයෙනි. දේශීය යයි කිව හැකි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් සෙවීමට තැත් කරන්නා වූ මේ කාලයෙහි, අපේ ඇස් යොමු විය යුත්තේ මෙතෙක් ගම්බද පෙදෙස්වලට සීමා වී තිබුණු නාට්‍යයන් දෙසට යයි අපි හඟිමු. මෙතෙක් ස්වාභාවික සංවාද නාට්‍යයේ රසය පමණක් විඳීමට පුරුදු වූ අයට වුව ද අමුතු රංග සමයකට අයත් නාට්‍යයක රස විඳීමට අවස්ථාව මෙයින් පැමිණේ යයි අපි සිතමු.''

එදා සිංහල නාට්‍යාම්බරයට උදා වූ පුන්සඳ අර්ධ ශත වර්ෂාධික කාලයක් තුළ තවමත් නොඅඩුව දිලෙමින් පවතී. එම දිගු කාලය තුළ මෙරට පමණක් නොව විදෙස් රටවල ද රසිකයින්, ''මෙම අමුතු රංග සමයට අයත් නාට්‍ය'' රස විඳ කුල්මත් වී ඇති බව අපි දනිමු. එහෙත්, මනමේ නාටකය, හුදෙක් තවත් නාට්‍යයක් පමණක් නොවීය. මෙම දශක පහක කාලය තුළ සිංහල නාට්‍ය වංශය පොහොසත් කිරීමට දායක වූ නාට්‍ය රචකයින්, කලාකරුවන්, ශිල්පීන්, රසිකයින් යනාදී පිරිස් බිහි කිරීමට මනමේ නාටකය බෙහෙවින් පුරෝගාමී වූ බවට විවාදයක් නැත. ඒ සා සුවිශාල මෙහෙයක් ඉටු කළ, තවමත් ඉටු කරන, මනමේ නාටකය, මුල් වරට කරලියට ගෙන ඒමට දායක වූ කලාකරුවන්, දශක පහකට පසුව වුව ද කෘතවේදීව මතක් කිරීම අපගේ සොඳුරු යුතුකමක් හා වගකීමක් වන බැවින්, එය ඉටු කරලීම මෙම කෙටි ලිපියෙහි අරමුණය.

නාට්‍යයක් යනු, නාට්‍යකරුවාගේ මූලිකත්වයෙන් හා මාර්ගෝපදේශකත්වයෙන් යුතුව, කලාකරුවන්, නළු නිළියන් සහසහායක කලා ශිල්පීන් රැසක් විසින් සාමූහිකව නිර්මාණය කරනු ලබන සජීවී හෙවත් ජීවමාන කලා කෘතියකි. මනමේ නාටකයට ද එම සිද්ධාන්තය මැනවින් ගැළපේ. මනමේ නාටකයේ මුල් රැඟුමට සහභාගි වූ, පේරාදෙණියේ ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයීය නාට්‍ය කණ්ඩායමට අයත් වූ කෙනෙකු ලෙස, එම වගකීම ඉටු කරලීමට මා උත්සාහ කළත්, එය කොතරම් දුරට සාර්ථකව කළ හැකිවේදැයි නොදනිමි. ඊට හේතුව, හැත්තෑ වියේ පසුවන මගේ මතකය ද දූන් කෙමෙන් සිඳී යන ලකුණු පහළ වේගෙන එන බැවිනි. එබැවින්, අදාළ කිසිවෙකුගේ තොරතුරක් සාවද්‍ය ලෙස මතු සඳහන් වේ නම්, ඒ ගැන මා හට සමාධිය භාජනය කරනු ඇතැයි හුදෙක් අපේක්ෂා කරමි.

මුලින්ම, එදා සතර අභිනයන් පාමින් වේදිකාවට පිවිසි නළු නිළි කැල හමුවෙමු.

විමලධර්ම දියසේන

1958 දී පේරාදෙණිය සරසවියෙන් උපාධිය දිනාගත් විමලධර්ම දියසේන කලක් ගුරුවරයෙකු වශයෙන් සේවය කොට අධ්‍යාපන ක්ෂේත්‍රයේ විවිධ තනතුරු දැරීය. ගුරු විද්‍යාල කථිකාචාර්ය, අධ්‍යාපන නිලධාරි හා 'මාර්ග' ආයතනයේ සහකාර අධ්‍යක්ෂ තනතුරු ඒවා අතර වේ.
1956 'මනමේ' නිෂ්පාදනයේ දී ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන්ට අංග රචනයෙන් සහාය වූ දියසේන ගත වූ දශක තුනක පමණ කාල සීමාවේදී වේදිකා නාට්‍ය තිහක පමණ අංග රචනා හා රංග වස්ත්‍ර සැකසුම් ශිල්පියා විය.
දයානන්ද ගුණවර්ධනගේ 'නරිබෑණා', එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ 'සිංහබාහු', 'ඒකට මට හිනා හිනා', 'රත්තරන්', 'එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා' (1969) ධම්ම ජාගොඩ ගේ 1978 'මනමේ' නිෂ්පාදනය, බන්දුල ජයවර්ධනගේ 'බෙරහඬ', ගුණසේන ගලප්පත්තිත්ගේ 'මුහුදු පුත්තු' හා හෙන්රි ජයසේන ගේ 'කුවේණි' ඒවා අතර වේ.

දශක දෙකකට වැඩි කාලයක් ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්ව විද්‍යාලයේ හා කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයේ 'අංග රචනය හා රංග වස්ත්‍ර කලාව' පිළිබඳ බාහිර කථිකාචාර්යවරයෙකු සේ ද සේවය කොට ඇති විමලධර්ම දියසේන 1989-90 කාල වකවානුවේ ශ්‍රී ලංකා කලා මණ්ඩලයට අනුබද්ධ සිංහල නාට්‍ය අනුමණ්ඩලයේ සභාපති සේ ද සේවය කොට ඇත.

'පොතේගුරු' ලෙස රඟපෑවේ 'ශ්‍යාමන් ජයසිංහ' ය. (මුලදී ඔහුගේ නම ශාමන් සපරමාදු ලෙස ද සඳහන් වී තිබිණ)

පොතේගුරු හා සෙසු චරිත සමග 'අත්වැල් ගායනයට' (Chorus) එක් වූවෝ, ට්‍රික්සි ද සිල්වා, ඉන්ද්‍රාණි පීරිස්, ස්වර්ණා මහීපාල, පැස්ටර් පීරිස්, ජී.ඩබ්ලිව්. සතිස්චන්ද්‍ර, නන්ද අබේවික්‍රම සහ දයා ජයසුන්දර යන අය වෙති.

මුල් රැඟුමේ 'මනමේ රජු' ගේ භූමිකාව රඟපෑවේ බෙනඩික්ට් සිරිමාන්න යි. මනමේ රජුගේ 'බිසව' ලෙස දෙදෙනෙකු පුහුණු වී සිටි අතර, නොවැම්බර් 3 වැනි දින කුමරිය වශයෙන් ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන් (පසුව ගුණවර්ධන) සහ නොවැම්බර් 4 වැනි දින කුමරිය වශයෙන් හේමමාලි ගුණසේකර (පසුව, ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහ ගේ බිරිඳ) රඟ පෑහ.

රාජගුරු සහ වැදි රජු යන චරිත දෙකම නිරූපණය කළේ එඩ්මන් විජේසිංහ යි. රාජගුරුගේ ශිෂ්‍යයින් සහ වැදි සෙනඟ ලෙස රඟ පෑවේ එකම කණ්ඩායමයි. ඊට අයත් වූයේ, පියතිලක වීරසිංහ, ඇම්.බී. අදිකාරම්, ඩී.බී. හේරත් සහ කරුණාදාස ගුණරත්න යන අයයි. ලයනල් ප්‍රනාන්දු 'වැදි දෙටු' ගේ චරිතය නිරූපණය කළේය.

ඉහත සඳහන් වූයේ මනමේ නාටකයේ හා පුරා කියා ප්‍රේක්ෂක පිරිස හමුවට ආ නළු නිළි පිරිසකි. මීට අතිරේකව, නාඩගම් ශෛලියට අයත් මෙම නාටකයේ විශේෂාංගයක් වූයේ රංග භූමි පැති තිරයට යාබදව බිම වාඩි වී සිටි තූර්ය භාණ්ඩ වාදක පිරිසයි. මනමේ නාටකයේ ප්‍රධාන තූර්ය භාණ්ඩය වූයේ 'මද්දලය' යි. එය වාදනය කළේ 'චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ' ය. එතුමාට සහාය වූයේ හේමපාල විජේවර්ධනයි. වාදක කණ්ඩායමේ සෙසු අය නම්, රම්‍ය තුම්පැල, එච්.එල්. සෙනෙවිරත්න, කිත්සිරි අමරතුංග, සෝමරත්න එදිරිසිංහ සහ එල්.ආර්. මුදලිහාමි ය. සරච්චන්ද්‍ර සූරීහු ද තාම්පුරාව වාදනය කරමින් වාදක කණ්ඩායමට එක් වූහ.

මනමේ මුල් රැඟුමට රංග භූමි පසුබිමේ (back stage) සිට විශාල මෙහෙයක් ඉටු කළ නිෂ්පාදක කණ්ඩායම ද මෙහිදී සඳහන් කළ යුතුමය.

මෙම නාටකයේ 'වැදි නැටුම' සහ 'යුද්ධ නැටුම', වසන්ත කුමාරයන් විසින් නිර්මාණය කරන ලදී. නළු නිළියන්ගේ ඇඳුම් මෝස්තර නිර්මාණය සහ වේදිකා සැරසිල්ල (කරලිය) සැපයීම යන කාර්යයන් ඉටු කරන ලද්දේ ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන් විසිනි. (මෙම මුල් දර්ශනය සහ ඉදිරියේදී පවත්වන ලද දර්ශන කිහිපයක් සඳහා ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහයන් විසින් නිර්මාණය කරන ලද වේදිකා සැරසිල්ලක් තිබිණ. එය ගමේ නාඩගම් රඟ දක්වනු ලබන කවාකාර කරලිය සංකේතාත්මකව දැක්වෙන අමූර්ත නිර්මාණයක් විය. ප්‍රායෝගික කරුණු කීපයක් පෙරදැරි කොටගෙන මෙම වේදිකා සැරසිල්ල ඉවත් කොට හිස් වේදිකාවේ මනමේ නාටකය රඟ දැක්වීමට සරච්චන්ද්‍රතුමා පසුව තීරණය කළේය. (මෙම කරලියේ සැකැස්ම සාදා නිම කළේ සීමාසහිත රිචඩ් පීරිස් සමාගමයි). නළු නිළියන් හැඩ වැඩ කිරීම (අංග රචනය) සිදු කරන ලද්දේ අයිලින් සරච්චන්ද්‍ර මහත්මිය විසිනි. වේදිකාව ආලෝක කිරීම භාරව සිටියේ මහින්ද ඩයස් සහ කැලිෆෝර්නියාවේ සිට පැමිණ ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ පාඨමාලාවක් හදාරමින් සිටි පීටර් ලෂේ යන භවතුන් විසිනි. වේදිකාව පාලනය කළේ රත්නසූරිය හේමපාල යි. මනමේ නාටකයේ මුල් සමරු කලාපයේ පිට කවරය සැරසූ පොතේ ගුරු දැක්වෙන කදිම රේඛා චිත්‍රය නිර්මාණය කළේ ද රත්නසූරිය යි. නළු නිළියන්ට ඇඳුම් ඇන්දවීමේ, අංග රචනා කිරීමේ සහ වේදිකා පාලනය කිරීමේ කාර්යයන්ට, කේ.ඩී. සෝමරත්න, ඩබ්ලිව්. අමරවර්ධන, ඇල්.බී. දිසානායක සහ මම ද එකී කාර්යයන් භාරව සිටි භවතුන්ට සහාය වීමු.

පැරණි නාඩගම්වලට අයත් සිංදු රාග සපයන ලද්දේ චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ විසිනි. මනමේ නාටකය රචනා කොට, චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේගෙන් උපදෙස් ලබාගෙන, නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර සූරීන් විසින් බව මෙහිදී විශේෂයෙන් සඳහන් කරන්නේ මෙම සටහනේ මුඛ්‍ය අරමුණ සපුරාලීමටයි.

සරච්චන්ද්‍ර සූරීන්ට මනමේ නාටකයේ කලාත්මක සහ ගුණාත්මක අංග පෝෂණය කිරීමට තම කාලයත්, ශ්‍රමයත් නොඅඩුව යෙදවීමට හැකි වූයේ, නාටකයේ සකල විධ සංවිධාන කටයුතු නොපිරිහෙලා ඉටු කිරීම, තම භාරදූර වගකීම කොට ගත් ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය නිසාය.

එබැවින්, එකී සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරි මණ්ඩලය (1956-57) හවතුන් ද මෙහිදී කෘතඥතා පූර්වකව මතක් කිරීමට කැමැත්තෙමි. මෙහි අනුග්‍රාහක වූයේ මහාචාර්ය ඩී.ඊ. හෙට්ටිආරච්චි මැතිතුමා ය. සභාපති වශයෙන් ඩබ්ලිව්. ආතර් සිල්වා, ලේකම් වශයෙන් කේ.ඒ.ඩී. පෙරේරා, උප භාණ්ඩාගාරික වශයෙන් විමල් නවගමුව යන හවත්හු කටයුතු කළහ. භාණ්ඩාගාරික පදවිය හෙබවූයේ ආචාර්ය ආනන්ද කුලසූරිය සූරීන් ය. රත්නසූරිය හේමපාල, සුමනා ගුණරත්න, අමරදාස ගුණවර්ධන සහ ඉන්ද්‍රාණි පීරිස්, කාරක සභිකයින් ලෙස කටයුතු කළහ.

එදා, මනමේ නාටකයේ මුල් රැඟුම සඳහා නළු නිළි කැල වෙස් දරාගෙන ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවේ වේදිකාවට අවතීර්ණ වූයේ, හදවත් ගැහි ගැහී අති මහත් බලාපොරොත්තු සහිතවය. ඒ වගේම, නාට්‍ය කණ්ඩායමේ සෑම සියලු දෙනාම තමන්ට භාර කටයුතු, ඉමහත් භක්තියකින් හා කැපවීමකින් ඉටු කළේ, තම ගුරු දෙව් සරච්චන්ද්‍ර සූරීන්ට පුදන ගුරු උපහාරයක් ලෙසිනි. එදින ප්‍රේක්ෂකාගාරයෙන් අඩක් වත් පිරී නොතිබිණ. එසේ වුවද, සරච්චන්ද්‍ර සූරීන්ගේ අපේක්ෂාවන් නොසුන් කොට ඉටු කිරීමට සියලු දෙනාගේම එකම අධිෂ්ඨානය විය. මෙම නාට්‍ය කණ්ඩායමේ වැඩි දෙනා මෙසේ ප්‍රසිද්ධ වේදිකාවකට පා තැබුයේ මුල් වතාවට ය. තම අපූර්ව ගායන හා රංගන කුසලතාවන් මගින් ප්‍රේක්ෂක සිත් සතන් නාට්‍ය රසයෙන් ප්‍රබෝධමත් කළ නළු නිළි පිරිස, තමන් මේ මොහොතේ මෙසේ ඉටු කළේ, සිංහල වේදිකා නාට්‍ය ලෝකයේ සදා නොනිමෙන පහන් ටැඹ දල්වීම බව ඒ අවස්ථාවේදී ඔවුන් නොසිතන්නට ඇත. එහෙත් ඒ අසිරිමත් සිදුවීම එසේම සිදු විය.

මෙම වාසනාපූර්ණ සද් කාර්යයට දායක වූවන්ගෙන්, සරච්චන්ද්‍ර සූරීන් ප්‍රමුඛ, සෑහෙන පිරිසක් දැන් ජීවතුන් අතර නැත. රූපය දිරුව ද, ඒ අයගේ නම් ගොත් නොදිරා සහෘද හදවත් තුළ දිදුලමින් පවතී.

මනමේ නාටකය සාර්ථක සජීවී කලා නිර්මාණයක් බවට පත් කිරීමට නළු නිළි කැල ප්‍රමුඛ සහායක නාට්‍ය කණ්ඩායම මහත් කැපවීමකින් ක්‍රියා කළා සේම, සරච්චන්ද්‍ර සූරීන්ගේ සහ මනමේ නාටකයේ නොඅඩු ආශිර්වාදය එදා නාටකයට දායක වූ බොහෝ දෙනාගේ ජීවිත, සමාජීය හා ආධ්‍යාත්මික වශයෙන් පොහොසත් කිරීමට ද හේතු සාධක වූ බව සඳහන් කරන්නේ කෘත ගුණ සැලකීමක් වශයෙනි. මෙම නාට්‍ය කණ්ඩායමට අයත් වූවෝ, තමන් මහන්සි වී ලබාගත් උපාධිය මෙන්ම (හෝ ඊටත් වඩා) මනමේ නාටකයෙන් ලබාගත් විශිෂ්ට අත්දැකීම් තම ජීවිත පුරාම වටිනා ආභරණයක් සේ පැලඳගෙන ආස්වාදයක් වින්දෝය. පරලෝ සැපත් වී ඇති අය මෙන්ම, අද ජීවතුන් අතර සිටින සියලු දෙනාම පාහේ, රටේ උසස් තනතුරු දරමින්, අධ්‍යාපන, පරිපාලන ආදී ක්ෂේත්‍රවල පමණක් නොව, සාහිත්‍යය, නාට්‍ය, සිනමා, ටෙලි නාට්‍ය ආදී කලා අංශවල ද විශිෂ්ටයන්, ප්‍රවීණයන් හා වෘත්තිකයන් බවට පත් වූ සම්භාවනීය පුද්ගලයෝ ය. ඒ අයගේ දීප්තිමත් ජීවන වතගොත පිළිබඳ ගවේෂණාත්මක ලේඛනයක් සම්පාදනය කළහොත්, එය විශේෂයෙන්ම වර්තමාන තරුණ පරපුරට වැදගත් වනු ඇතැයි සලකමි.

මා දන්නා තරමින්, මනමේ නාටකයේ මුල් නාට්‍ය කණ්ඩායම පෙනීසිට ගත්තා ලද එකම විධිගත ඡායාරූපයේ පිටපතක් මා ළඟ තිබිණ. එය මීට වසර කීපයකට පෙර ම විසින් ලලිතා සරච්චන්ද්‍ර මහත්මියට තිළිණ කරන ලදුව, එය සරච්චන්ද්‍ර නිවසෙහි සුරක්ෂිතව තැන්පත් කොට ඇතැයි විශ්වාස කරමි. මුල් රැඟුමට දායක වූවන්ගේ මුහුණු හැඩ රුව දැක බලා ගැනීමට රිසි කෙනෙකු ඇත්නම්, එම ඡායාරූපය බලා ගැනීමට උත්සුක වීම මැනවි. (මේ පොතේ 89 පිටුවේ දක්වා ඇත - සංස්කාරකවරු)

මෙම කෙටි ලිපිය අවසන් කිරීමට පෙර තව එක් කරුණක් සඳහන් කරනු රිසියෙමි. මනමේ නාටකයේ මුල් රැඟුමේ දින සිට අද දක්වා මෙම පනස් වසර තුළ, මෙම නාටකයට දායක වූ කීර්තිමත් නළු නිළියන්ගේ හා ශිල්පීන්ගේ තොරතුරු සහිත සම්පූර්ණ නාම ලේඛනයක් සකස් වී ඇත්දැයි නො දනිමි. එය කළ හැකි එක් ක්‍රමයක් වනුයේ, එදා සිට අද දක්වා ඉදිරිපත් කරන ලද නාට්‍ය දර්ශන පිළිබඳව ප්‍රේක්ෂක ජනයාගේ ප්‍රයෝජනය පිණිස නිකුත් කරනු ලැබූ සමරු කලාප පරිශීලනය කිරීම ඇසුරෙනි. එහෙත් ඒවා සියල්ලම එකතු කොට, සංරක්ෂණ කොට ඇති පුද්ගලයෙකු හෝ ආයතනයක් ගැන ද මම නොදනිමි. එසේ වුවද, මනමේ නාට්‍ය රසිකයින් විසින් මේ දක්වා තම තමන් විසින් එකතු කොට තබාගෙන ඇති එකී සමරු කලාප එක් රැස් කොට, ඉහත කී නාමාවලිය යම්තාක් දුරටවත් නිරවද්‍ය ලෙස සම්පාදනය කොට, අපේ සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසයේ වැදගත් ඌනතාවක් සපුරාලීමට කෙනෙකු ඉදිරිපත් වන්නේ නම් එය මහඟු සේවයක් වනු නොඅනුමානය. එබඳු ව්‍යාපෘතියක් සාර්ථක කර ගැනීමට අපගේ ද නොමඳ සහාය ලබා දීමට රිසියෙමි.

මනමේ නාටකය

සරච්චන්ද්‍ර

මනමේ පළමු මුද්‍රණයේ (1958) කවරයේ චිත්‍රය - ආචාර්ය සිරි ගුණසිංහගේ නිර්මාණයකි

මනමේ ගැන අදහස්

"සිංහල නාට්‍යය හරිස්චන්ද්‍ර, වෙස්සන්තර වැනි නූර්ති යයි බොහෝ දෙනා සිතා සිටින මේ වැනි යුගයකදී නිවැරදි සිංහල ජන නාට්‍ය කුමක් ද යන්න අවබෝධ කර ගැනීමට හැකිව අවස්ථාවක් මනමේ නාඩගම නිසා නරඹන පිරිසට ලැබෙනවා ඇත."

ගුණසේන ගලප්පත්ති
ඉරිද ලංකාදීප

"මනමේ නාටකය නියම වශයෙන් දේශීය වූ කලාවක ආශ්වාදය සොයා යන්නවුනට ඉතා වැදගත්, ආදර්ශවත් නිෂ්පාදනයක් බව නිසැක ව පළ කළ හැකි ය. මේ අලුත් නාටකය ගැමියාට මෙන් ම නාගරිකයාටත් නූගතාට මෙන් ම උගතාටත්, එක සේ බලා රස විඳිය හැකි ය."

ජනතා

Opinions on MANAME

"Dr. Sarathchandra in his search for a dramatic form in Sinhalese, turned to the Nadagama. MANAME is the pioneer attempt to adapt this form to the modern stage. It has succeeded in pleasing all classes of theatre-goers, the English- and the Sinhalese-educated, urban and provincial."

CEYLON DAILY NEWS
Independence Supplement

"MANAME is not only without question the finest thing I have seen on the Sinhalese stage; it is also one of the three or four most impressive dramatic performances in any language which I have been privileged to attend in Ceylon."

R. S.
Ceylon Daily News

මනමේ පළමු මුද්‍රණයේ (1958) පසු පිටෙන් උපුටා ගන්නා ලදි.

ස්තුතිය

මුද්‍රණය සඳහා මෙම නාට්‍යයේ පිටපත සකස් කර දුන් ඉන්ද්‍රාණී පීරිස් මෙණෙවියට ද ශෝධ්‍ය පත්‍ර බැලීමට උපකාර කළ වර්ණපි ද සිල්වා හා හේමමාලී ගුණසේකර යන මෙණෙවියන්ට හා පියදස නිශ්ශංක මහතාට ද මගේ ස්තුතිය හිමි වේ.

මෙහි ඇතුළත් ඡායාරූපවලින් සමහරක් ගෙන, ඒවා මුද්‍රණය කිරීමට අවසර දුන් කේ. ටී. විමලසේකර, ජෝ පෙරේරා හා ජී. ටී. වික්‍රමසිංහ යන මහතුන්ට ද මෙහි ලා ස්තුති කරනු කැමැත්තෙමි.

පෙරදිග ස්වර ලිපි ලිවීමට ආධාර කළ ඩබ්ලිව්. ඩී. අමරදේව හා ඩන්ස්ටන් ද සිල්වා යන මහතුන්ට ද, අපරදිග ස්වර ලිපි ලියා දුන් චිත්‍රා ප්‍රනාන්දු මහත්මියට ද කෘතඥ වෙමි.

මේ පොත මුද්‍රණය කිරීමෙහි දී, සාමාන්‍යයෙන් ප්‍රචාරකයන්ගෙන් නොලැබෙන විශිෂ්ටසහයෝගයක්, ලේක් හවුස් මන්දිරයේ පොත් ප්‍රචාරක අංශයේ මහතුන්ගෙන් ලැබුණු බව මම විශේෂයෙන් සඳහන් කරනු කැමැත්තෙමි.

ඊ. ආර්. සරච්චන්ද්‍ර
ලංකා විශ්ව විද්‍යාලය.
පේරාදෙනිය

ජනවාරි 1958

'මනමේ' නාටකයේ පළමු මුද්‍රණයේ කතුවරයාගේ ස්තුතිය

මනමේ නාටකය

ස්වර ලිපි

(පෙර දිග සංගීත භාණ්ඩ සඳහා)

1958 මනමේ ප්‍රථම මුද්‍රණයෙන් උපුටා ගන්නා ලදී



රාජගුරු තම දියණිය මනමේ කුමරුට විවාහ කර දෙයි
රාජගුරු - එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ
මනමේ කුමරු - බෙන් සිරිමාන්න
මනමේ කුමරි - ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන්

ඡායාරූපය- ජී.ටී. වික්‍රමසිංහ

සිව්වන කොටස
Part IV

'මනමේ'
පිළිබඳ විමර්ෂණාත්මක ලිපි එකතුවක්

A Collection of Critical Articles on MANAME

සිව් වැනි කොටස
Part IV

පටුන
Contents

පිටුව

මනමේ නාටකය හා භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය

මහාචාර්ය විමල් දිසානායක



විමල් දිසානායක
/(බී.ඒ. ගෞරව, (ලංකා), එම්.ඒ. (පෙන්සිල්වේනියා), පීඑච්.ඩී. (කේම්බ්‍රිජ්) /

මහාචාර්ය විමල් දිසානායක දේශීය හා විදේශීය වශයෙන් ගෞරවයට පාත්‍ර වූ විද්වතෙකු සන්නිවේදන පර්යේෂකයෙකු සාහිත්‍ය කලා විචාරකයෙකු මෙන්ම නිර්මාණකරුවෙක් හා සරසවි ආචාර්යවරයක් ද වේ.

කලක් පේරාදෙණිය හා කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයන්හි සිංහල පිළිබඳ සහකාර කථිකාචාර්යවරයකු වූ ඔහු පසුව කැලණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල කථිකාචාර්යවරයෙක් ද විය. හවායි ඊස්ට් වෙස්ට් මධ්‍යස්ථානයේ අධ්‍යක්ෂකවරයකු වශයෙන් ද ජ්‍යෙෂ්ඨ ශාස්ත්‍රධරයකු ලෙසට ද හොංකොං විශ්ව විද්‍යාලයේ බාහිර මහාචාර්යවරයකු වශයෙන් ද කටයුතු කළ ඔහු දැනටත් හවායි ඊස්ට් වෙස්ට් මධ්‍යස්ථානයට අනුබද්ධිතව සේවය කරමින් සිටී. සිංහල මෙන්ම ඉංග්‍රීසියෙන් ද ශාස්ත්‍රීය වූත් නිර්මාණාත්මක වූත් කෘති රාශියක් ඔහු විසින් එළි දක්වා තිබේ. ඉංග්‍රීසියෙන් මෙරට හා පිටරට දී ඔහු විසින් ප්‍රකාශිත ග්‍රන්ථ සංඛ්‍යාව තිහ ඉක්මවා සිටී. Rethinking Third Cinema, Melodrama and Asian Cinema, Penguin Book of Modern Indian Short Stories, New Chinese Cinema, Enabling Traditions ඒවායින් සමහරෙකි.

අකල් වැස්ස, කල්ප විනාසය, දුරු රට සිට, නාගල කන්ද විමල් දිසානායකයන්ගේ කාව්‍ය සංග්‍රහ කීපයක් වන අතර සනාතන අරගලය, ගිරිකුල හා සඳ මඬල, මානව සංනිවේදනය, ජෝන් ද සිල්වා හා සිංහල නාට්‍යය විවාදාත්මක ලිපි, නව විචාර සංකල්ප ඔහු විසින් රචිත සිංහල ශාස්ත්‍රීය හා විචාර කෘති කීපයකි.

මනමේ නාටකය ප්‍රථම වරට රංගගත වූයේ මීට අඩ සියවසකට ඉහතදී ය. මෙම නාටකය සිංහල නාට්‍ය කලාවේ ගමන් මඟ වෙනස් කරමින් නව යුගයක් උදා කළ බව ප්‍රකට කරුණකි. මනමේ නාටකය තරම් සිංහල කලා රසිකයන්ගේ පොදු විඥානය කෙරෙහි බලපෑ වෙනත් නාටකයක් නොමැති බව පොදු පිළිගැනීමයි. මෙම නාට්‍යයෙහි ඓතිහාසික හා කලාත්මක වැදගත්කම විවිධ දෘෂ්ටි කෝණවලින් අපට විශ්ලේෂණය කළ හැකිය. මෙම ලිපියේ අරමුණ මනමේ නාටකය චිරන්තන භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය සමඟ සැසඳෙන අයුරු පෙන්නුම් කිරීම ය. මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර මහතාණන්ගේ එක් අභිමතාර්ථයක් වූයේ සිංහල නාට්‍ය කලාවේ වර්ධනය සඳහා පුරාතන භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායෙන් ආභාසයක් ලද හැකි ආකාරය විශද කිරීම ය.[1] මෙම අභිමතාර්ථය මනමේ නාට්‍ය තුළින් ඉටු කරගත් විලාසය විදහා දක්වීම මගේ අභිප්‍රාය යි.

පළමුවෙන් සම්ප්‍රදාය යන සංකල්පය පිළිබඳ කෙටි විග්‍රහයක් ඉදිරිපත් කරනු කැමැත්තෙමි. මෙම සංකල්පය සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ පරිශ්‍රමය නිසි ලෙස වටහා ගැනීමට අවශ්‍ය වන්නේය. සම්ප්‍රදාය යන්න සංස්කෘතිය යන සංකල්පය මෙන්ම අතිශයෙන් සංකීර්ණ එකකි. නවීන ප්‍රාඥයෝ එය විවිධාකාරයෙන් විග්‍රහ කරති. සම්ප්‍රදායත් නව්‍යත්වයත් එකිනෙකට හාත්පසින් ප්‍රතිපක්ෂ වූ සංකල්ප ලෙස විශ්ලේෂණය කිරීම සාමාන්‍ය පුරුද්දයි. එහෙත් සම්ප්‍රදායත්, නව්‍යත්වයත් අතර ඇත්තේ මීට වඩා සංකීර්ණවූත් අන්‍යෝන්‍ය පරිපූරක වූත් සම්බන්ධයකි.

විග්‍රහයේ පහසුව සඳහා සම්ප්‍රදාය යන ප්‍රපංචය ප්‍රධාන වශයෙන් කොටස් හතකට බෙදා දැක්විය හැකිය. මුල් ගණය ගරු කරන්නෝ සම්ප්‍රදාය සාර්වත්‍රික වූත් අකාලික වූත්, ප්‍රපංචයක් ලෙස දක්වති.[2] දෙවැනි ගණය අගය කරන්නෝ සම්ප්‍රදාය දැඩි පරිශ්‍රමයකින් යුතුව වර්තමානයට සම්බන්ධ කළ හැකි අයුරු පෙන්නුම් කරති.[3] තෙවැනි ගණයට අයත් වන විද්වතුන්ගේ අරමුණ මාක්ස්වාදී දෘෂ්ටි කෝණයකින් සම්ප්‍රදාය අවලෝකනය කරමින් එහි අඩු ලුහුඬුකම් දැක්වීමයි.[4] හතරවැනි ගණය හුවා දක්වන විචාරකයෝ සම්ප්‍රදාය යන්න අතීතයේ සිට පැවත එන්නක් නොව වර්තමානයෙහි අවශ්‍යතාවයන් සඳහා නිෂ්පාදනය කරන ලද්දක් බව පවසති.[5] පස්වැනි ප්‍රභේදය මහත් කොට සලකන ප්‍රාඥයෝ සම්ප්‍රදාය අනවශ්‍යවූත් නිසරු වූත් ප්‍රපංචයක් ලෙස බැහැර කරති.[6] සයවැනි ගණය මතු කොට දක්වන්නෝ දැනට පවත්නා සම්ප්‍රදායන් ඉවත් කොට ප්‍රති-සම්ප්‍රදායන් බිහි කළ යුතු බව පවසති.[7] සත්වැනි ගණයට

අයත් වන පඬිවරු සම්ප්‍රදාය ඍජු රේඛාත්මක වර්ධනයක් නොව චක්‍රාකාර වර්ධනයක් විදහා දක්වන සංකල්පයක් බව තර්ක කරති.[8]

සරච්චන්ද්‍රයන් සම්ප්‍රදාය කෙරෙහි දක්වන ආකල්පය දෙවැනි ගණයට අයත් විද්වතුන්ගේ චින්තනයට සමානය. ඔහු සම්ප්‍රදායෙහි අගය මැනවින් වටහාගෙන ඇති අතර, එය දැඩි ආයාසයකින් යුතුව උරුම කොට ගත යුත්තක් බවද පසක් කොට ගෙන ඇත. මෙහි ලා මෙම ආකල්පය ගරු කොට තැකූ චින්තකයන් දෙදෙනෙකු කෙරෙහි අවධානය යොමු කරනු කැමැත්තෙමි. පළමුවැන්නා ටී.ඇස්. එලියට් ය. ඔහු අග්‍රගණ්‍ය කවියෙකි. විචාරකයෙකි. ඔහුගේ විචාර නිබන්ධ සාහිත්‍ය ලෝකයෙහි මහත් පෙරළියක් ඇති කිරීමට සමත් විය. එලියට් පවසන පරිදි සම්ප්‍රදාය නිෂ්ක්‍රිය ලෙස උරුම කොට ගත හැක්කක් නොවේ. එය සක්‍රිය ලෙස මහත් පරිශ්‍රමයක ඵලයක් ලෙස ලබාගත යුත්තකි. මේ සඳහා ගැඹුරු ඓතිහාසික විඥානයක් අවශ්‍ය වේ.[9] එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයෝ මෙම චින්තන රේඛාව අනුමත කළහ.

මෙබඳු චින්තන පථයක් ඔස්සේ ගමන් කළ තවත් වැදගත් චින්තකයෙක් නම් ජර්මන් ජාතික හාන්ස් ජෝර්ජ් ගඩමර් ය. ඔහු දාර්ශනිකයෙකි. සුපතළ දාර්ශනිකයෙකු වූ මාර්ටින් හයිඩෙගර් ගේ ශිෂ්‍යයෙකි. එලියට් හා ගඩමර්ගේ චින්තනයන් අතර විශාල වෙනස්කම් දක්නට ලැබේ. එහෙත් සම්ප්‍රදාය අරබයා ඔවුන් පළ කල අදහස් අතර විශාල සමතාවක් දක්නට ලැබේ. භාෂාව හා සම්ප්‍රදාය විසින් ශික්ෂිත ජන කොට්ඨාශයන්ගේ වැදගත්කම ඔවුන්ගේ දර්ශනයෙහි මූල ස්ථම්භයක් විය. භාෂාවත්, සම්ප්‍රදායත් වියරණයත් එකිනෙක සමඟ අවියෝජනීය ලෙස බැඳී ඇති ආකාරය 'ට්‍රුත් ඇන්ඩ් මෙතඩ්' නමැති ඔහුගේ මහඟු කෘතියෙහි මැනවින් දක්වා ඇත.[10] සම්ප්‍රදාය භාෂාත්මක සංකථනයක් (Discourse) බවත් නිර්මාණාත්මක පරිශ්‍රමයක ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ලේඛකයන්, කලාකරුවන් සම්ප්‍රදාය අභ්‍යන්තරීකරණය කොට ගන්නා ආකාරයත් ගඩමර් අවධාරණය කළේය. සරච්චන්ද්‍ර මහතාණන් සම්ප්‍රදාය කෙරෙහි දැක්වූ ආකල්පයෙහි බුද්ධිමය පරිමාවන් වටහා ගැනීමට එලියට්, ගඩමර් බඳු චින්තකයන්ගේ ලිපි ලේඛන බෙහෙවින් උපකාරී වේ.

වර්ෂ 1956 නොවැම්බර් 3 වැනිදා මනමේ නාටකය ප්‍රථම වරට රංගගත විය. මෙම නාටකය සම්ප්‍රදාය හා නව්‍යත්වය සුගම ලෙස ඒකාබද්ධ කරමින් සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසයේ නව යුගයක් උදා කළේය. විදග්ධ සාහිත්‍යමය නාට්‍ය කලාවක් මෙරට බිහි කිරීමට මනමේ නාටකය මුලෝපකාරී විය. මෙම සංසිද්ධියෙහි සැබෑ වැදගත්කම පසක් කර ගැනීමට නම් අතීතය වෙත අපගේ විචාරක්ෂිය යොමු කරන්නට සිදු වේ. මෙහිදී එක් ප්‍රශ්නයක් මතු වේ. එනම් අති විශිෂ්ට ගද්‍ය හා පද්‍ය සම්ප්‍රදායක් අප සතුව ඇති නමුදු, එබඳුම ශ්‍රේෂ්ඨ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් අපට හිමි නොවී ඇත්තේ කවර හෙයින් ද යන්නයි. මෙම ප්‍රශ්නය සංකීර්ණ එකකි. ඊට නිසි පිළිතුරක් සැපයීමට නම් භාරතයෙහි නාට්‍ය කලාවේ වර්ධනය හා පරිහානිය පිළිබඳ යම්බඳු අවබෝධයක් තිබිය යුතුය.

භාරතයෙහි පැවති විදග්ධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ අවබෝධයක් නොමැති නිසා මෙරට සාහිත්‍යමය නාට්‍ය කලාවක් බිහිනොවූහයි සිතිය නොහැකිය. පැරණි සිංහල ග්‍රන්ථ පරිශීලනය කරන විට මෙරට ලේඛකයන් තුළ සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ දැනුමක් තිබුණ බව පැහැදිළි වේ. චිරන්තන සිංහල ගද්‍ය පද්‍ය කෘතිවල සංස්කෘත නාට්‍යයන් ගැන සඳහන් එමට හමු වේ. දහතුන්වැනි සියවසෙහි සම්පාදිත මහා බෝධි වංශ ගැටපදයෙහි නාගානන්ද නාට්‍යයෙන් උපුටා ගන්නා ලද පද්‍යයක් ඇත. ගුරුළුගෝමීන්ගේ ධර්ම ප්‍රදීපිකාවෙහි රත්නාවලී නාට්‍යයෙන් උපුටා ගන්නා ලද පද්‍යයක් ඇත. සසදාවත සන්නස්කරුවා තුළ සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් පැවති බව පෙනේ. ඔහු ශකුන්තලා නාට්‍යයෙන් එක් පද්‍යයක් ද, බාලරාමායණ නාට්‍යයෙන් පද්‍ය දෙකක් ද ගෙන හැර දක්වයි. එමෙන්ම අප සතු ශ්‍රේෂ්ඨ පද්‍ය කාව්‍යයන්හි සංස්කෘත නාට්‍යයන්හි බලපෑම දක්නට ලැබේ. ශ්‍රී රාහුල හිමියන්ගේ කාව්‍යශේඛරයෙහිත්, වෑත්තෑවේ හිමියන්ගේ ගුත්තිලයෙහිත් කාලිදාසයන්ගේ ශකුන්තලා නාට්‍යයෙහි එන පද්‍යවල ආභාසය දැකගත හැකිය.

මේ අතර විනෝදායන මාධ්‍යයක් වශයෙන් නාට්‍ය කලාවේ ස්වභාවය පිළිබඳ ප්‍රායෝගික අවබෝධයක් පැරණි සිංහල ලේඛකයන් සතුව පැවති බවට සාධක එමට ඇත. සද්ධර්මරත්නාවලියෙහි හා පූජාවලියෙහි ඇතුළත් ඇතැම් යෙදුම්වලින් මෙය තහවුරු වේ.

එමෙන්ම නාට්‍ය කලාව හා සම්බන්ධ පද හා යෙදුම් චිරන්තන සිංහල ග්‍රන්ථයන්හි දක්නට ලැබේ. උදාහරණ වශයෙන් ධර්මප්‍රදීපිකාවෙහි එන නාටක-නාටිකා රංග මණ්ඩල- නාට්‍ය වැනි පද ද, ධම්පියඅටුවා ගැටපදයෙහි එන නළු කෙළි- නළු සමජ්- නළු නැටුම් වැනි පද ද බුත්සරණෙහි එන නෘත්‍ය මණ්ඩප- නෘත්‍ය ශාලා වැනි පද ද දක්විය හැකිය. මෙබඳු සාක්ෂිවලින් අපට පෙනී යන්නේ පුරාතන ලංකාවෙහි විදග්ධ සාහිත්‍යමය නාට්‍ය කලාවක් නොපැවතුණත් නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ප්‍රායෝගික අවබෝධයක් පැවති බවය.

මෙම ලිඛිත සාක්ෂි කරුණු දෙකක් කෙරෙහි අපගේ අවධානය යොමු කරවයි. ඉන් පළමුවැන්න චිරන්තන සිංහල ලේඛකයන් තුළ භාරතයේ සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් පැවති බවය. දෙවැන්න පොදු රසිකයන් පිනවීම සඳහා කැපවුණු ගැමි නාටක කලාවක් පැවති බවය. එමතුද නොව රූකඩ නාට්‍ය කලාව ද ජනප්‍රියව පැවති බවට සාධක ඇත. චූලවංශය වැනි කෘතියක රූකඩ නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ සඳහන්ව තිබේ. නාට්‍ය කලාව හා සම්බන්ධ සංගීත කලාව ගැන ද පැරණි පතපොතෙහි ප්‍රකාශන තිබේ. තිසර සංදේශය, කාව්‍ය ශේඛරය, දඹදෙනි අස්න වැනි කෘති නිදසුන් ලෙස දක්විය හැකිය.

මෙම කෙටි විග්‍රහය පාදක කොට ගෙන අපට පහත දැක්වෙන නිගමනවලට එළඹිය හැකිය. පළමුවැන්න පැරණි සිංහල සාහිත්‍යකරුවන්ට සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ මනා අවබෝධයක් තිබිණ. දෙවැන්න ගැමි ජනතාවගේ විනෝදය සඳහා නිර්මිත ගැමි නාට්‍ය කලා පැරණි ලංකාවේ පැවතිණ. තෙවැන්න නර්තනය රාජ සභා සංස්කෘතියෙහි එක් අංගයක් විය. සතරවැන්න කලාවක් වශයෙන් සංගීතය රාජ සභාවන්හි ප්‍රගුණ කරන ලදී. පස්වැන්න, මධ්‍යම කාලීන සිංහල සමාජයෙහි රූකඩ නාට්‍ය කලාව ජනප්‍රියව පැවතිණ. කරුණු මෙසේ නම් පැරණි ලංකාවෙහි විදග්ධ ගද්‍ය පද්‍ය කලා මෙන් දෘශ්‍ය කාව්‍ය කලාවක් බිහි නොවූයේ කවර හෙයින් ද?

මෙම ප්‍රශ්නයට විවිධ ප්‍රාඥයෝ විවිධ පිළිතුරු සපයා ඇත්තාහ. ඉතාමත් ප්‍රචලිත පිළිතුර නම් ථේරවාද බුද්ධාගම නාට්‍ය කලාවෙහි වර්ධනයට ධෛර්යයක් නුදුන් බවය. මෙය සම්පූර්ණයෙන්ම යුක්ති පූර්ණ හේතුවක් වශයෙන් පිළිගත නොහැක. මෙම ප්‍රශ්නයට පිළිතුරක් ලෙස ඇතැම් විද්වතුන් ඉදිරිපත් කොට ඇති තර්කයක් නම් සංස්කෘත නාට්‍යයන්හි භාෂා විභේදනයක් ඇති බවත්, එවැන්නක් සිංහල භාෂාව තුළින් නිරූපණය කළ නොහැකි බවත් ය.[11] සංස්කෘත නාට්‍යවල රජවරු, ප්‍රභුවරු, බ්‍රාහ්මණයෝ සංස්කෘත භාෂාවෙන් කථා කරති. කාන්තාවන් හා සමාජයෙහි පහත් ශ්‍රේණිවලට අයත් වූවන් කථා කරන්නේ ප්‍රාකෘත භාෂා මගිනි. මෙම තර්කය එතරම් ප්‍රබල එකක් නොවේ. අවශ්‍යතාවක් තිබුණි නම්, එබඳු භාෂා විභේදනයක් මතු කොට දැක්වීමට සිංහල සාහිත්‍යකරුවන්ට එමට ඉඩ ප්‍රස්ථා තිබුණි. යට සඳහන් කරන ලද භාෂා විභේදනයේ අවශ්‍යතාව 'නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයෙහි' පෙන්නුම් කොට ඇතත් එහි අන්තර්ගත ඇතැම් නීති රීති අවශ්‍යතාව අනුව වෙනස් කළ හැකි බව 'නාට්‍ය ශාස්ත්‍රයේ' සඳහන් වේ.

මෙරට විදග්ධ සාහිත්‍යමය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් පුරාතන කාලයේ බිහි නොවීමට හේතුව භාරතයෙහි විවිධ ප්‍රාන්තයන්හි විදග්ධ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් බිහි නොවීමට හේතු වූ කරුණම බව මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයෝ පවසති.[12] එතුමාගේ විශ්ලේෂණයට අනුව සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව අනුක්‍රමයෙන් ජන ජීවිතයෙන් ඈත් විය. නාට්‍ය කලාවක් සජීව ජන ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් වශයෙන් පැවතීමට නම් එය ජන ජීවිතය සමඟ කිසියම් සම්බන්ධතාවක් රැකගත යුතුය. භරතනාට්‍යම් වැනි රංග විශේෂයන්ට රාජ සභාවන්හි වඩ වඩා අනුග්‍රහය ලැබිණ. මෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් හින්දි, වංග, මරාඨී වැනි භාරතයේ විවිධ ප්‍රාදේශීය භාෂාවන්ට ජීවමාන සාහිත්‍යමය නාට්‍ය කලාවක් බිහි කිරීමට අවස්ථාවක් නොලැබිණ. මෙම හේතුවම සිංහල නාට්‍ය කලාවක් පහළ නොවීමට හේතු වූ බව සරච්චන්ද්‍ර මහතාණන් ගේ තර්කයයි. මෙම තර්කයෙහි අනිත් පැත්ත නම්, ගද්‍ය සාහිත්‍ය හා පද්‍ය සාහිත්‍ය මෙන් සාරභූත නාට්‍ය සාහිත්‍යයක් මෙරට බිහි කිරීමට නම් නැති වී ගිය භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය සමඟ කිසියම් සම්බන්ධයක් ඇති කිරීමේ අවශ්‍යතාව අවධාරණය කිරීමයි. මනමේ නාට්‍ය නිර්මාණය කිරීමේදී මෙම අවශ්‍යතාව සරච්චන්ද්‍ර මහතාණන් ගේ සිත තුළ රැව් පිළිරැව් දෙමින් තිබිණ.

මනමේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කිරීමට දශක ගණනකට ඉහතදී පටන් එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයෝ සිංහල නාට්‍ය කලාව පිළිබඳව උනන්දුවක් දැක්වූහ. ඔහු මුලින් වෑයම් කළේ ස්වාභාවික රීතිය අනුගමනය කරමින් සිංහල නාට්‍ය කලාව පරිපෝෂණය කිරීමට ය. මෙහිලා බටහිර ශ්‍රේෂ්ඨ නාට්‍යකරුවන්ගේ නිර්මාණ අනුවාදානුසාරයෙන් සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන් වෙත ඉදිරිපත් කිරීමේ වැදගත්කම ඔහු පෙන්නුම් කළේය. වර්ෂ 1945 දී නිෂ්පාදිත 'කපුවා කපෝති' නාට්‍යය මීට නිදසුනක් ලෙස ගෙන හැර දැක්විය හැකිය. කීර්තිමත් රුසියානු ලේඛකයෙකු වූ නිකොලායි ගොගොල් ගේ 'මැරේජ්' නමැති නාට්‍යය ලාංකික සමාජයට ගැළපෙන පරිදි සකස් කිරීමකි. ඊ.ආර්. සරච්චන්ද්‍ර, ඩී.ජේ. විජේරත්න හා ඒ.පී. ගුණරත්න යන ලේඛකයෝ මෙම කෘතිය සිංහලට නැගූහ. මෙම යුගයෙහි ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයෙහි ඉංග්‍රීසි අංශයෙහි මහාචාර්ය ධූරය හෙබවූ ලින් ලුඩොවොයික් මහතා මෙම නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කළේය. 'මැරේජ්' නාට්‍යය හාස්‍යජනක නිර්මාණයක් වුවද මිනිස් සිත් සතන් පිළිබඳ විවරණයක යෙදීමට ද කතුවරයා යත්න දරා ඇත.

සිංහල ස්වාභාවික නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රවර්ධනය ගවේෂණය කිරීමේදී හේතු දෙකක් නිසා 'කපුවා කපෝති' නාට්‍යය වැදගත් වන්නේය. ඉන් පළමුවැන්න නම් කට වහරෙහි ජීවය සාර්ථක ලෙස සංවාද නිර්මාණය සඳහා යොදාගෙන තිබීමයි. ගුරු නාට්‍ය නිෂ්පාදකවරයෙකු මෙන්ම දක්ෂ සාහිත්‍ය විචාරකයෙකු වූ මහාචාර්ය ලින් ලුඩොවොයික් මහතා කපුවා කපෝති නාට්‍යය පිළිබඳව සිය අදහස් පැවසීමේදී මෙසේ ප්‍රකාශ කොට ඇත. ''කපුවා කපෝති නාට්‍යයෙහි කිසියම් වැදගත්කමක් ඇත්නම්, එය රඳා පවතින්නේ එම නාට්‍යය රචනා කිරීමේදී උපයෝගි කරගන්නා ලද භාෂා විලාසයෙහි ස්වාභාවිකත්වය උඩය.'' කපුවා කපෝති නාට්‍යය වැදගත්වීමට හේතුභූත වූ දෙවැනි කරුණ නම් රංග ශිල්පය සහ නවීන නිෂ්පාදන ක්‍රම පිළිබඳ ගැඹුරු වැටහීමකින් යුතුව මෙම නාට්‍යය රංගගත කොට තිබීම ය.

'කපුවා කපෝති' නාට්‍යය බෙහෙවින් ජනප්‍රිය විය. එහෙත් එම ජනප්‍රියත්වය එක්තරා සමාජ ප්‍රස්තරයකට පමණක් සීමා වූ බව පෙනුණි. කෙසේ නමුත් ස්වාභාවික නාට්‍යයක් වශයෙන් මෙම නිර්මාණය දිනාගත් ජනප්‍රියත්වය, එම මඟ ඔස්සේ යමින් ස්වතන්ත්‍ර නිර්මාණ කිරීමට වෙනත් නාට්‍යකරුවන්ට ප්‍රබල උත්තේජකයක් විය. මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර මහතා රචනා කළ නාට්‍ය අතර 'බහින කලාව' හා 'වදින්න ගිය දේවාලේ' විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතුය. 'බහින කලාව' නාට්‍යය පිළිබඳ ඔහු මෙසේ සිය අදහස් දැක්වූයේය. ''දේශීය නාට්‍ය කලාව දියුණු කිරීම සඳහා නිතරම විදේශීය කෘති සේවනය කිරීම නොසෑහේ යයි හැඟුණු මට අවට පරිසරයෙන් ගත් චරිතයන් හා අවස්ථා ඇසුරු කොට නාට්‍යයක් ලිවීමට තැත් කළ යුතුය'යි සිතිණ.''[13]

ස්වාභාවික මාධ්‍යය අනුගමනය කළ දේශීය නාට්‍යකරුවන්ගේ ඊස්සිතාර්ථය වූයේ සාරවත් සිංහල නාට්‍ය සම්ප්‍රදායකට ප්‍රතිෂ්ඨාව සැපයීමය. ඔවුන්ගේ චේතනාව උදාර එකක් වුවද පරිශ්‍රමය සාර්ථක නොවිණ. 'කපුවා කපෝති' නාට්‍යය හැරුණු විට සෙසු ප්‍රයත්න ජන ප්‍රසාදය දිනා ගැනීමට අපොහොසත් විය. එම නිසාම සාරවත් සිංහල නාට්‍ය සම්ප්‍රදායකට ප්‍රතිෂ්ඨාව සැපයීමට ඔවුන්ගේ චේතනාවට නොහැකි විය.

නාට්‍යයක් සාර්ථක වීමට නම්, එය රංගගත වූ මොහොතෙහි පටන් කිසියම් ජනප්‍රියත්වයක් දිනා ගැනීමට අවශ්‍ය වේ. නව කථාවක් හෝ පද්‍ය කාව්‍යයක් පිළිබඳ ප්‍රවෘත්තිය මීට වෙනස් ය. මෙම කෘති මුද්‍රණ ද්වාරයෙන් පිටවී කිසියම් කාල පරිච්ඡේදයකට පසුව වුවද ජනප්‍රිය වීමට ඉඩ ඇත. ලෝක සාහිත්‍යය දෙස බලන විට පෙනී යන කරුණක් නම් ඇතැම් කෘති ජනාදරයට පත් වූයේ මුද්‍රණද්වාරයෙන් නිකුත් වී සැලකිය යුතු කාලයකට පසුව බවයි. සිංහල ස්වාභාවික නාට්‍ය පොදු ජනතාවගේ ප්‍රතිග්‍රහණය ලබා ගැනීමට අසමත් වීම ඒවායේ අසාර්ථකත්වයට හේතු විය.

ස්වාභාවික මාධ්‍යය අනුගමනය කළ සිංහල නාට්‍යකරුවන්ගේ පරිශ්‍රමය මල් පල ගැන්වීමට නොහැකි වූයේ හේතු කීපයක් නිසාය. ඉන් එක් කරුණක් නම් නාට්‍ය කලාවේ ස්වරූපය පිළිබඳ ගැඹුරු අවබෝධයකින් යුතු ප්‍රේක්ෂකයන් විශාල සංඛ්‍යාවක් නොසිටීමය. ස්වාභාවික නාට්‍යයන්ගෙන් යථායෝග්‍ය ලෙස රස වින්දනය කිරීමට සමත් වන්නෝ එම මාධ්‍යය පිළිබඳ අවබෝධයක් ඇත්තෝය. ශෛලිගත මාධ්‍යය අනුව නිෂ්පාදිත නාට්‍යයකින් නම් ගැයුම්, වැයුම්වලට සවන් දී, රැඟුම් නරඹා

කිසියම් ආස්වාදයක් ලබාගත හැකිය. එහෙත් සංවාද නාට්‍යය පිළිබඳ තත්ත්වය මීට වෙනස් ය. එබැවින් නාට්‍ය විෂයක අවබෝධයක් ඇති ප්‍රේක්ෂකයන් විශාල වශයෙන් නොසිටීම ස්වාභාවික නාට්‍යය ජනප්‍රිය නොවීමට එක් හේතුවක් විය.

ස්වාභාවික මාධ්‍යය අනුගමනය කළ සිංහල නාට්‍යකරුවන්ගේ ප්‍රයත්නය අසාර්ථක වීමට තවත් හේතුවක් නම් ඔවුන් විසින් උපයුක්ත භාෂා මාධ්‍යයෙහි ඌනතාවයි. ඔවුහු එදිනෙදා ජීවිතය හා සම්බන්ධ විවිධ අත්දැකීම් නාට්‍යගත කිරීමට යත්න දැරූහ. එහෙත් ඔවුන් විසින් උපයෝගී කරගන්නා ලද භාෂා මාධ්‍යය තත් කාර්යය සඳහා ප්‍රබල නොවීය. මෙය තත්කාලීන සිංහල භාෂා ව්‍යවහාරයෙහි ඌනතාවක් වශයෙන් ද සැලකිය හැකිය. යටත් විජිතවාදී බලපෑම් ඇතුළු වෙනත් හේතූන් නිසා සිංහල ව්‍යවහාර භාෂාව කාලානුරූපව වර්ධනය නොවිණ. මෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් සංකීර්ණ අත්දැකීම් හා මනෝ භාවයන් ගම්භීරත්වයකින් යුතුව නිරූපණය කිරීමට අවශ්‍ය ධ්වනි ශක්තිය බැවහර බසෙහි නොතිබිණ. මෙයද සංවාද නාට්‍ය රචනයේදී ගැටලුවක් බවට පත්විණ.

එක්දාස් නවසිය හතළිස් හා පනස් ගණන්වල නිෂ්පාදිත ස්වාභාවික නාට්‍යවල අන්තර්ගත භාෂා මාධ්‍යය උචිත වූයේ හාස්‍ය රසෝත්පාදනයට පමණි. මෙකල රංගගත වූ නාට්‍ය අතුරින් බහුතර සංඛ්‍යාව හාස්‍යජනක නාට්‍ය වීම පුදුමයක් නොවේ. සංවාද නාට්‍ය පිළිබඳ මෙම භාෂාමය අර්බුදය විදේශීය ආධිපත්‍යයට බිළි වූ බොහෝ රටවල නාට්‍ය රචකයන්ට මුහුණ පෑමට සිදු වූවකි. මීට අමතරව අපගේ විමර්ශනාක්ෂියට ලක් විය යුතු තවත් කරුණක් ඇත. එනම් ශෛලිගත ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් අනුගමනය කළ අපේ බොහෝ ගැමි නාටකවල ගද්‍ය ඡේද යොදාගෙන ඇත්තේ හාස්‍යයක් දැනවීම පිණිසය. මේ හේතුවෙන් ගද්‍යමය සංවාද හා හාස්‍ය රස ජනනය අතර පවත්නා පරස්පරාපේක්ෂ සම්බන්ධය මෙරට ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ සංස්කෘතික ස්මෘතියට කාවැදී තිබිණ. වර්තමාන සංකීර්ණ අත්දැකීම් ස්වාභාවික නාට්‍යානුසාරයෙන් නිරූපණය කිරීමට යත්න දරන නාට්‍ය රචකයන්ට මේ සම්බන්ධයෙන් ද ගැටලුවක් විය.

ස්වාභාවික නාට්‍ය පොදු රසිකයන් අතර ජනප්‍රිය නොවීමට තවත් හේතුවක් නම් ඒවා දේශීය සංස්කෘතික රටාවන්ට හා ප්‍රකාශන විලාසයන්ට තරමක් දුරට ආගන්තුක වූ බවක් පළ කිරීමයි. අපට ඈත අතීතය කරා පැතිර යන නාට්‍ය කලාවක් නොමැති බව සැබෑවකි. එහෙත් මෑත කාලාවධියක හෝ ඇරඹී විකාශයට පත් වූ නාට්‍යාත්මක ලක්ෂණවලින් අලංකෘත ශාන්තිකර්ම, පූජා විධි, ගැමි නාටක යනාදිය නර්තනය, ගායනය, වාදනය සමග සමීප වශයෙන් බද්ධව පවතී. මෙහි ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ගායනය, සංගීතය, නර්තනය නාට්‍යාත්මක සංදර්ශනයන්හි අපරිහාර්ය අංශයක් ලෙස සැලකීමට සිංහල ප්‍රේක්ෂකයන් පුරුදු ව සිටි බව පෙනේ. නැටුම් ගැයුම්වලින් තොරව, විසිතුරු ඇඳුම් පැළඳුම් රහිත, සංවාද ඔස්සේ විකාශනය වන නාට්‍යයන්හි කිසියම් අඩුවක් ඇති බව ඔවුන් සිතුවා සේ ය. සිංහල ගැමි නාටකවල පමණක් නොව ඊට පසුව ජනප්‍රියත්වයට පත් වූ නූර්ති හා ජයමාන්න නාට්‍යවල ද නැටුම්, ගැයුම්, වැයුම් ඇතුළත් විය.

මේ අනුව බලන විට සිංහල සංවාද නාට්‍ය පොදු ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ ප්‍රසාදය දිනා ගැනීමට අසමත් වූයේ හේතු ගණනාවක් නිසා බව පැහැදිළි වේ. මෙම කරුණ එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ට මැනවින් පසක් විය. මුලින් ස්වාභාවික නාට්‍ය කලාව ඔස්සේ දේශීය නාට්‍ය කලාව පරිපෝෂණය කිරීමට යත්න දැරූ ඔහු, පසුව වෙනත් මාර්ග ඔස්සේ සිය කලා චින්තනය මෙහෙයවන්නට විය. ස්වාභාවික නාට්‍යයන්හි ඌනතා පසක් කර ගැනීමත්, භාරතීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට සමීප වීමේ අවශ්‍යතාව වටහා ගැනීමත් එකම චින්තන පථයක් ඔස්සේ දිව යන සිතුවිලි දහරා විය.

මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර මහතා වර්ෂ 1952 දී 'පබාවතී' නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කළේය. සිංහල නාට්‍ය කලාවේ ප්‍රවර්ධනය පිළිබඳ ඔහුගේ නව සංකල්පනා එක්තරා ප්‍රමාණයකට මෙම කෘතියෙහි පිළිබිඹු වේ. මෙය මුඛ්‍ය වශයෙන් සංවාද නාට්‍යයකි. එහෙත් ශෛලිගත හෙවත් නාට්‍ය ධර්මී ක්‍රමයට අනුකූලව සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍යවල දක්නට ලැබෙන ආකාරයේ සූත්‍රධරයෙක් මෙහි ඇත. 'පබාවතී' නාට්‍යය පිළිබඳ සරච්චන්ද්‍ර මහතා මෙලෙස සිය අදහස් දැක්විය. '' 'බහින කලාව' නම් පළමු කෘතියෙහි මා බෙහෙවින් අනුගමනය කළේ බටහිර නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයි. ස්වදේශීය සම්ප්‍රදායට සම්පූර්ණයෙන්ම

පිටුපා වර්තමානයේ වුවද සිංහල නාට්‍ය කලාවක් ගොඩනැංවිය නොහැකි බව දුටු මම අනතුරුව රචනා කළ පබාවතියෙහි සිංහල නාඩගම් ක්‍රමයෙන් ද ආභාසය ලබන්නට තැත් කළෙමි.''

වර්ෂ 1953 දී නිව්මන් ජුබාල් විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද 'වෙද හටන' නමැති නාටකය පිළිබඳව සරච්චන්ද්‍රයෝ මෙසේ ප්‍රකාශ කළහ. ''දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ගොඩනැගීමට නම්, අප මෙතෙක් කල් කර ඇත්තේ බටහිර ස්වාභාවික නාට්‍යයෙන් ආභාසය ලැබීමට තැත් කිරීම පමණි. විශ්ව කීර්තියට පත් නාට්‍ය ගණනාවක් ඇති සංස්කෘත සාහිත්‍යය දෙසට අප නෙත් යොමු කළ යුතු අවධිය දැන් පැමිණ තිබේ. අපේ සභ්‍යත්වයට වඩාත් ළං වන භාරතීය සභ්‍යත්වයෙන් පැන නැගුණු සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍යයෙන් ආභාසය ලැබීමෙන් අපට දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ගොඩ නැගීමට පුළුවන් වනු ඇත. සංස්කෘත නාට්‍යයෙන් පමණක් නොව, අපේ ජාතික දායාදයක් වශයෙන් තවමත් ඉතිරිව ඇති සොකරි, කෝලම් වැනි ජන සම්මත නාට්‍යවලින් ද ආභාසය ලැබීම ඉතා අවශ්‍යය.''

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර මහතා මනමෙ නාටකය නිර්මාණය කිරීමෙන් වෑයම් කළේ සංස්කෘත රංග කලාවෙන් ආභාසය ලැබීමටත්, එම රංග කලාවට සම්බන්ධ වීමටත් ය. මේ සඳහා අප අතර ඇති නාඩගම් සම්ප්‍රදාය ඔහු උපයෝගී කොට ගත්තේය. පබාවතී නාට්‍යයෙහි සූත්‍රධාර වැනි සංස්කෘත නාට්‍ය හා සම්බන්ධ ලක්ෂණයක් ඇතත් සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව හා සම්බන්ධ බොහෝ අංග ලක්ෂණ එහි දක්නට නොමැත.

සිංහල නාට්‍ය කලාවට භාරතීය නාට්‍ය කලාවෙන් ආභාසයක් ලැබිය හැක්කේ කෙසේද? නාඩගම් සම්ප්‍රදාය උපයෝගී කර ගත හැක්කේ කවර ආකාරයකට ද? සරච්චන්ද්‍ර මහතා මෙබඳු ප්‍රශ්න ආවර්ජනය කරන අතර, නවීන ඉන්දියානු සංස්කෘතික ක්ෂේත්‍රය කෙරෙහි සිය අවධානය යොමු කළේය. බ්‍රිතාන්‍ය ආධිපත්‍යයෙන් පසුව ඉන්දියාවේ ජනප්‍රියත්වයට පත් වූයේ ස්වාභාවික නාට්‍ය කලාවයි. එහෙත් එම නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ජනතාවගේ විඥානය තුළ මුල් බැස ගන්නට අසමත් විය. මේ අතර වරෙක ඉතා ප්‍රබල ප්‍රකාශන මාධ්‍යයක් ලෙස ප්‍රචලිතව පැවති සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව සහමුලින්ම අභාවයට පත් විය. වර්ෂ 1947 දී ඉන්දියාවට නිදහස ලැබිණ. ඊට අනතුරුව සංස්කෘතික අනන්‍යතාව පිළිබඳ ප්‍රශ්න ඉතා දැඩි ලෙස උද්ගත විය. විවිධ ප්‍රාඥයෝ මෙම විෂය අරභයා සාරගර්භ ලිපි ලේඛන සම්පාදනය කරන්නට වූහ. වී. රාඝවන් නමැති පඬිවරයා ලිපි ගණනාවකින් පාරම්පරික නාට්‍ය කලාව පදනම් කොටගෙන නවීන භාරතීය නාට්‍ය කලාවක් බිහි කිරීමේ අවශ්‍යතාව පෙන්නුම් කළේය. සරච්චන්ද්‍ර මහතා ද මෙම චින්තන පථය අනුගමනය කළේය. ඔහුගේ එක ලිපියක රාඝවන්ගේ ගමන් මඟ වැදගත් එකක් බව පෙන්වා දුන්නේය.

පාරම්පරික නාට්‍ය කලාව පාදක කොටගෙන වර්තමාන නාට්‍ය කලාවක් බිහි කිරීමේ අවශ්‍යතාව එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ට පසක් විය. එහෙත් එම කාර්යය ඉටු කර ගත හැක්කේ කෙසේ ද? යන්න පිළිබඳව පැහැදිලි අදහසක් ඔහු තුළ නොපැවතිණ. ඔහු පැවසූ පරිදි නිදහස ලැබීමට පසුව අපගේ සංස්කෘතික පරිසරයට අනුකූල වූත්, පොදු ජනතාව තුළ නිරායාසයෙන් ප්‍රතිචාර දැනවීමට සමත් වන්නා වූත් නාට්‍ය කලාවක් බිහි කිරීමේ අවශ්‍යතාව ඉන්දියාවේ මෙන් ලංකාවේ ද ප්‍රාඥයන්ට ඒත්තු ගොස් තිබිණ. එහෙත් මෙහිදී එක්තරා ගැටලුවකට මුහුණ පාන්නට සිදු විය. එනම් පාරම්පරික නාට්‍ය කලාව චිරන්තන ව්‍යාඛ්‍යාන ග්‍රන්ථවලටත්, අවිදග්ධ ගැමි නාටකවලටත් සීමා වී පැවතීමයි. චිරන්තන සම්භාව්‍ය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අභාවයට ගොස් ශත වර්ෂ ගණනාවක් ඉක්ම ඇති බැවින්, එම සම්ප්‍රදාය තත් වූ පරිද්දෙන් ප්‍රතිනිර්මාණය කිරීමට සමත් වුවද එම සම්ප්‍රදායෙහි අර්ථය වටහා ගැනීම දුෂ්කර වනු ඇත. එබැවින් අද අවශ්‍යව ඇත්තේ බටහිර නාට්‍ය කලාවෙන් ශික්ෂිත රසඥතාවක් ඇති පිරිසකට ඔබින පරිදි පැරණි නාට්‍ය කලාව ප්‍රතිෂ්ඨාව කොට ගෙන නිර්මිත නවීන නාට්‍ය කලාවකි. සරච්චන්ද්‍ර මහතා මෙම ප්‍රකාශය කළේ මනමෙ නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කිරීමට වසර කීපයකට පෙරය.

සරච්චන්ද්‍ර මහතා ජපන් නාට්‍ය කලාව වෙත ඇදී ගියේ මෙම අවධියෙහි ය. ජපානයේ ඉතා සාරවත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ඇත. නෝ හා කබුකි මෙම නාට්‍ය සම්ප්‍රදායෙහි ප්‍රබලතාව මැනවින් පෙන්නුම් කරයි. මෙම නාට්‍ය, විශේෂයෙන්ම කබුකි නාට්‍ය නැරඹීමෙන් සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ සිත් සතන් බෙහෙවින් ප්‍රමුදිත විය. ඔහු ඒ බව මෙසේ සන්නිවේදනය කළේය. ''ලෝකයේ නොයෙක් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන් නරඹා කබුකි නාට්‍යය ප්‍රථම වරට මා දුටු විට, මා තුළ බිහි වූයේ අවුරුදු ගණනාවක් මුළුල්ලේ මා සොයමින් සිටි නාට්‍ය

කලාව මුණුගැහුණු බවයි. මෙය පෙරදිගට විශේෂ වූ රංග කලාවක් විය. මෙය බටහිර නාට්‍ය කලාවට වඩා බෙහෙවින් වෙනස් වූවකි. පත පොතින් උකහා ගන්නා දැනුමට අනුව බිහිවන සංස්කෘත නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ප්‍රතිරූපයටත් සිංහල ගැමි නාට්‍යවල ස්වරූපයටත් අනුකූල වූවකි. චිරන්තන සංස්කෘත ග්‍රන්ථවල අන්තර්ගත නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ලක්ෂණ කබුකි නාට්‍යවල ද දක්නට ලැබිණ. පැරණි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ගුරු කොට ගෙන නවීන රසිකයන්ගේ රසඥතාවට සරිලන පරිදි නාට්‍ය කලාවක් බිහි කිරීමට සරච්චන්ද්‍රයෝ කබුකි නාට්‍යයන්ගෙන් මහත් උත්තේජනයක් ලැබූහ.

වර්ෂ 1956 දී මනමේ නාට්‍යය බිහිවීමත් සමඟම සාරභූත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ද බිහි විය. සම්ප්‍රදායත් නව්‍යත්වයත් සුහද ලෙස එකිනෙකට මුණ ගැස්වීමට සරච්චන්ද්‍රයෝ සමත් වූහ. මීට අනතුරුව ඔහු කදා වළලු, රත්තරන්, එලොව ගිහින් මෙලොව ආව, හස්තිකාන්ත මන්තරේ වැනි ශෛලිගත නාට්‍ය නිෂ්පාදනය කරමින් මනමේ නාට්‍යයෙන් බිහි වූ රංග කලාව පර්යේෂණය කළේය. ගුණසේන ගලප්පත්ති, දයානන්ද ගුණවර්ධන, හෙන්රි ජයසේන වැනි නාට්‍යකරුවෝ යථෝක්ත සම්ප්‍රදාය ආඪ්‍ය සම්පන්න කිරීමට සමත් වූහ.

මනමේ නාටකයෙහි වැදගත්කම විවිධ දෘෂ්ටි කෝණවලින් විග්‍රහ කළ හැකිය. මෙම ලිපියෙන් මා වෑයම් කොට ඇත්තේ එක් අංශයක් කෙරෙහි අවධානය යොමු කිරීම පමණි. සම්ප්‍රදායක් බිහි වන්නේ කෙසේද? සම්ප්‍රදායත් නව්‍යත්වයත් අතර ඇත්තේ කෙබඳු සම්බන්ධයක් ද? සම්ප්‍රදාය, ඉතිහාසය, සංස්කෘතික ස්මෘතිය නාට්‍ය කලාවක පැවැත්ම සඳහා අවශ්‍ය වන්නේ කවර හෙයින් ද? මෙබඳු ප්‍රශ්න ගැඹුරු ලෙස සාකච්ඡා කිරීමට මනමෙ නාටකයෙහි උපත සලකා බැලීම බෙහෙවින් ප්‍රයෝජනවත් වේ.

සටහන්

01. Wimal Dissanayake, Enabling Traditions, (Colombo- Visudunu Publishers, 2005)

02. Stephen H. Watson; Traditions (Bloomington, Indiana University Press 1997)

03. T.S. Eliot, Selected Essays (New York Harcourt Brace, 1932)

04. Raymond Williams, Marxism and Literature (Oxford; Oxford University Press 1977)

05. Eric Hobsbawn and Terrence Ranger, The Invention of Tradition (Cambridge, Cambridge University Press 1983)

06. Walter Benjamin, Illuminations (London; Cape 1982)

07. Ashis Nandy; Tradition, Tyranny and Utopia. (Delhi; Oxford University Press 1987)

08. Reinhart Kosseleck, Futures Past (Cambridge MIT Press 1985)

09. T.S. Eliot; Selected Essays (New York, Harcourt Brace, 1932)

10. Hans George Gadamer; Truth and Metord (New York, Seabury Press 1975)

11. ආනන්ද ඩබ්ලිව් පී. ගුරුගේ, සිංහල සාහිත්‍ය ප්‍රවේශය (කොළඹ ඇම්.ඩී. ගුණසේන සහ සමාගම 1954)

12. Ediriweera Sarachchandra, The Sinhalese Folk Play (Colombo; Lake House Investments 1953)

13. එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, නාට්‍ය ගවේෂණ (කැළණිය, වීමංසා ප්‍රකාශකයෝ 1967)

සිංහල නාට්‍ය ක්ෂෙත්‍රයෙහි
එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ භූමිකාව විශ්ව දෘෂ්ටියකින්

මයිකල් ප්‍රනාන්දු



මහාචාර්ය මයිකල් ප්‍රනාන්දු
බී.ඒ. (ගෞරව) ලංකා, එම්.ඒ.(ලංකා)
පීඑච්.ඩී. (හුම්බෝල්ඩ්)

මයිකල් ප්‍රනාන්දු සිය ප්‍රථම උපාධිය පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයෙන් දිනා එහිම සිංහල අධ්‍යනාංශයේ සහකාර කථිකාචාර්ය තනතුරක් ලබා පසුව එහිම ජ්‍යෙෂ්ඨ කථිකාචාර්යවරයෙකු වශයෙන් සේවය කළේය. ඉනික්බිතිව පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ ලලිත කලා අංශාධිපති තනතුර ද උසුලන ලද මහාචාර්ය මයිකල් ප්‍රනාන්දු ප්‍රකට සාහිත්‍ය කලා විශාරදයෙකි. ඔහු විසින් ශාස්ත්‍රීය ලිපි ගණනාවක්ම මෙරට හා පිටරට පළ කොට තිබේ.

ශ්‍රී ලංකාවේ සිංහල නාට්‍යයේ ගමන් මාර්ගය සකස් කිරීමේ කාර්යයේ දී මෙරට නාට්‍ය කරුවන් අතුරින් වඩාත්ම කැපී පෙනෙන පුද්ගලයා වන වැදිතන්තිරිගේ එදිරිවීර රංජිත සරච්චන්ද්‍රයන් (1914-1996) විසින් මෙරට නාට්‍ය ක්ෂෙත්‍රයෙහි කරන ලද කාර්යයන් විශ්ව දෘෂ්ටියකින් විමර්ශනයට ලක් කිරීම මෙම ලිපියෙහි අරමුණ වන්නේය. විශ්ව දෘෂ්ටියකින් යනුවෙන් මෙහි දී අදහස් වන්නේ මෙරට සිංහල නාට්‍යය විෂයයෙහි සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ නිර්මාණාත්මක මෙන්ම න්‍යායාත්මක ක්‍රියාවලිය විසිවන සියවසහි ලෝක නාට්‍ය ඉතිහාසය නමැති පසුබිමෙහි තබා නිරීක්ෂණයට ලක් කිරීමය. දශක හයක් පමණ වූ දීර්ඝ කාලයක් තුළ දිවෙන්නා වූ සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ සක්‍රිය නාට්‍ය ජීවිතය හා එහි විවිධ අංශයන් පිළිබඳ විචාරාත්මක විමර්ශනයක යෙදීම පුළුල් අධ්‍යයනයක විෂයයක් විය යුත්තකි. එබැවින් විසිවන සියවස තුළ ලෝක නාට්‍යය මුහුණ දුන් ප්‍රධාන ගැටලු තුනක් මෙම ශ්‍රී ලාංකික නාට්‍ය කරුවා විසින් මෙරට පරිසරය තුළ දී නිරීක්ෂණය කරන ලද ආකාරය හා ඒවාට විසඳුම් සෙවීමට ඔහු විසින් දරන ලද ප්‍රයත්නය පිළිබඳ විමසා බැලීමකට පමණක් මෙම අධ්‍යයනය සීමා වේ.

විසිවන සියවස ආරම්භය වන විට බටහිර ලෝකයේ ප්‍රධාන සංස්කෘතික කේන්ද්‍රස්ථානයන්හි නාට්‍යකරුවන් විසින් මුහුණ පාන ලද්දා වූ ප්‍රධාන ගැටලුවක් වූයේ ඒ වන විට ව්‍යාප්ත ව පැවැති යථාර්ථවාදය (realism) හා ස්වභාවවාදය (naturalism) යන ප්‍රවණතාවයන්ගෙන් සමන්විත වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය විසින් යොදා ගනිමින් තිබුණු තාත්වික හෙවත් ලෝකධර්මී වූ රංග ක්‍රමයේ ශක්‍යතාවන් පිළිබඳව සැක පහළ වන්නට පටන් ගැනීම සහ ඒ වෙනුවට විකල්ප රංග ක්‍රමයක් යොදා ගැනීමේ අවශ්‍යතාව පැන නැගීමය. විසිවන සියවසෙහි විශ්ව නාට්‍ය ඉතිහාසය මෙම අවශ්‍යතාව ඉටු කර ගැනීම සඳහා දරන ලද ප්‍රයත්නයන්ගේ ඉතිහාසයක් සේ හැඳින්වීම නිවැරදිය.

නාට්‍ය කලාව නම් වූ සුවිශේෂ කලා මාධ්‍යය විෂයෙහි මෙම ගැටලුව මතුවීමට ප්‍රධාන සාධක දෙකක් විය. ඉන් පළමුවැන්න නම් ස්වාභාවික රංග ක්‍රමය (එයට අයත් වන ප්‍රොසීනියම් හෙවත් පින්තූර රාමු වේදිකාව හා අලංකරණ, ආලෝකන ක්‍රමයන් ද ඇතුළුව) සංකීර්ණ වූ මනුෂ්‍ය ජීවිතය හා සමස්ත සමාජ ජීවිතය ග්‍රහණය කොට ගෙන එය කලාත්මක ලෙස නිරූපණය කිරීමට කොතෙක් දුරට සමත් වන්නේ ද යන්නය. දෙවැන්න නම් ස්වාභාවික රංග ක්‍රමය යොදා ගනිමින් නිපදවනු ලබන නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂකයාට ආස්වාදයක්

ලබා දීමේ කාර්යය ඉටු කිරීමට තවදුරටත් සමත් වේ ද යන්නයි. තුන්වන අභියෝගය වූයේ ලොව පුරා ධනවාදී අර්ථ ක්‍රමය ව්‍යාප්ත වන විට බොහෝ සමාජයන් නාට්‍ය කලාව වාණිජකරණය වීමෙන් ඇති වන නිෂේධනීය බලපෑම්වලින් එය මුදවා ගන්නේ කෙසේ ද යන්න හා 1917 න් පසු බිහි වූ "සමාජවාදී" රටවල් ඇතුළු වෙනත් රටවල ද විශාල වශයෙන් රාජ්‍ය අනුග්‍රය ලැබූ නාට්‍ය කලාවන් එම අනුග්‍රහයෙන් සාධනීය වූ ප්‍රතිඵල ලබා ගන්නා අතරම රාෂ්ට්‍රපාලපාලකයන්ගේ හානිකර බලපෑම්වලින් මිදී සිය කලාත්මක ස්වාධීනත්වය රැක ගන්නේ කෙසේ ද යන්නයි.

පුළුල් වශයෙන් ගත් කල මෙම තත්ත්වය 19 වන සියවසේ අවසාන භාගය සහ 20 වන සියවසේ ආරම්භයේ සිට, විශේෂයෙන්ම බටහිර ලෝකයේ ජනිත වූ සමාජ, ආර්ථික, තාක්ෂණික හා දෘෂ්ටිමය සංවර්ධනයන් මධ්‍යයේ එම රටවල ව්‍යාප්ත වන්නට පටන් ගත් නව සෞන්දර්ය විද්‍යාත්මක ප්‍රවේශයන්හි බලපෑමේ ප්‍රතිඵලයක් විය. තවත් අතකින් බලන කල සාහිත්‍යය, සංගීතය, චිත්‍ර කලාව, ගෘහ නිර්මාණ ශිල්පය වැනි කලා මාධ්‍යයන්හි හට ගත් නව වර්ධනයන් නිසාත් විශේෂයෙන්ම නාට්‍ය කලාව ද අයත් වන ප්‍රසංග කලාවන් අතරට සිනමාව වැනි නව අංග එක් වීමෙන් එල්ල කරන ලද්දා වූ අභියෝගයන් නිසාත් නාට්‍ය කලාවට සිය මාධ්‍යය පිළිබඳව නැවත සිතා බැලීමේ හා නව තත්ත්වයන්ට අනුකූලව සකස් වීමේ අනිවාර්ය අවශ්‍යතාවක් ඇති විය.

ස්වාභාවික රංග ක්‍රමයේ වර්ධනයට න්‍යායික හා ව්‍යවහාරික යන දෙඅංශයෙන්ම තීරණාත්මක ලෙස දායක වූ රුසියානු ජාතික කොන්ස්තන්තීන් ස්තානිස්ලව්ස්කි (1865-1938) මෙම තත්ත්වය විසිවන සියවසෙහි මුල් දශකයේ දීම නිරීක්ෂණය කළ අතර ඔහුගේ My Life in Art නමැති කෘතියේ එන "The Studio on Povorskaya" නමැති ලිපියේ 1904 දී පමණ තමා ලැබූ අත්දැකීමක් ගැන මෙසේ සඳහන් කරයිඃ

"අපගේ නාට්‍ය කලාව තවත් ඉදිරියට යා නොහැකි මාර්ගාන්තයකට පැමිණ ඇතැයි මට දැඩි ලෙස දැනෙන්නට විය. අලුත් මාවත් නොතිබිණි. පැරණි මාවත් ශීඝ්‍රයෙන් විනාශ වී යමින් තිබිණි. (කොන්ස්තන්තීන් ස්තානිස්ලව්ස්කි, 1948, 428 පිටුව)

තමන් ඉදිරියේ ඇති අභියෝගය උක්ත ආකාරයෙන් නිරීක්ෂණය කළ හෙතෙම දැන් කළ යුතුව ඇත්තේ කුමක් දැයි මෙසේ ප්‍රකාශ කළේ ය.

"ඉතා කෙටියෙන් කියතොත් ස්ටූඩියෝවේ සෛද්ධාන්තික පදනම වූයේ යථාර්ථවාදයේ සහ ස්වභාව වාදයේ ආයුෂ ගෙවී ගොස් ඇති බව හා ප්‍රේක්ෂකයින් ඒවා පිළිබඳව තවදුරටත් උද්යෝගයක් නොදක්වන බවයි. දැන් උදා වී ඇත්තේ ස්වාභාවික නොවන වේදිකාවක කාලය යි." (එම, 438 පිට)

මෙහි දී ස්තානිස්ලව්ස්කි විසින්ම මෙම සියවසේ යථාර්ථවාදී සම්ප්‍රදායේ නාට්‍ය කරුවන් මුහුණ පෑ දෙවන ප්‍රශ්නය ද අවධාරණය කරනු ලැබ තිබේ. එනම් ස්වාභාවික රංග ක්‍රමය මගින් වේදිකාව මතට ගෙන එනු ලබන නාට්‍ය පිළිබඳව ප්‍රෙක්ෂකයින්ගේ උනන්දුව හීන වීමට පටන් ගැනීමේ අර්බුදය යි.

ස්වාභාවික රංග ක්‍රමයක් මගින් නාට්‍යකරුවාගේ ප්‍රකාශන හැකියාව සීමා වන ආකාරය ඉතා සංක්ෂිප්තව මෙන්ම ප්‍රබල ආකාරයකින් පැහැදිලි කළ අයෙකි ඇමරිකා එක්සත් ජනපදයේ ටෙනසි විලියම්ස් (1914-1977) නාට්‍යකරුවා. මෙම නාට්‍ය රචකයා, 1945 දී ප්‍රථම වරට වේදිකා ගත කරන ලද තමාගේ "The Glass Menagerie" නමැති නාට්‍යයට නිෂ්පාදන උපදෙස් පිළිබඳ සටහනක් ලියමින් මෙසේ සඳහන් කරයි.

"සැබෑ ෆ්‍රිජිඩෙයර් ශීතකරණයක් හා සැබෑ අයිස් කැට වේදිකාව මත තිබෙන්නාවූත්, ප්‍රේක්ෂාගාරයේ සිටින්නවුන් සංවාදයේ යෙදෙන බසින්ම කතාබහ කරන චරිතයන්ගෙන් සමන්විත වූත්, ඍජු තාත්වික නාට්‍යය ශාස්ත්‍රීය ලෝකයේ සිදුවන කටයුත්තකට සමාන වන අතර ඡායාරූපයක ස්වරූපය ගනී. කලාවේ දී හුදු ඡායාරූපමය බවෙහි ඇති නොවැදගත්කම සෑම කෙනෙකුන් විසින්ම දත යුතු ය. සත්‍යය, ජීවිතය හෝ යථාර්ථය යනු කාව්‍යමය චින්තනය මගින් නිරූපණය කළ මනා වූ හෝ අධ්‍යහාර කළ මනා වූ ඓන්ද්‍රිය දෙයකි." (ටෙනසි විලියම්ස්, 1987:23 පිටුව)

සත්‍යය කාව්‍යමය තලයක ග්‍රහණය කර ගැනීම මෙන් ම කාව්‍යමය ලෙස නිරූපණය කිරීම කලාකරුවෙකු විසින් කරනු ලැබිය යුතු වුවත් ස්වාභාවික රංග ක්‍රමය ඒ සඳහා අවකාශ සැලසීමට අසමත්ය ය

සෞන්දර්ය විද්‍යාවක පදනම මත බිහි වූ නාට්‍ය කලාවේ අන්තර්ගතය මෙන්ම ආකෘතිය පිළිබඳ නව වර්ධනයක පදනම බවට පත් විය. රූපණ මාධ්‍යයක් වන නාට්‍ය කලාව වෙත ආඛ්‍යාන හෙවත් කථන උපක්‍රමයන්ගෙන් ද ප්‍රයෝජන ගැනීමේ හැකියාව ලබා දෙන්නා වූ "ආඛ්‍යාන" රංග ක්‍රමය මගින් වේදිකාවේ නිරූපණය වන සිද්ධීන් විචාරාත්මක ආකල්පයකින් නිරීක්ෂණය කිරීමේ හැකියාව ප්‍රේක්ෂකයාට ලබා දෙන ආකාරය පිළිබඳ අවධානය යොමු කළ බ්‍රෙෂ්ට් එය ''විද්‍යාත්මක යුගයේ" සහෘදයාගේ අවශ්‍යතා සපුරාලන රංග ක්‍රමයක් සේ දුටුවේය. (බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් 1977: 263-264 පිටු)

ප්‍රංශ ජාතික අන්තෝනින් අර්තෝ (Antonin Artaud, 1896-1948) ස්වාභාවික රංග ක්‍රමයේ සීමාවන් නිරීක්ෂණය කළ මෙම සියවසෙහි මුල් භාගයට අයත් තවත් ප්‍රතිභා සම්පන්න නාට්‍යකරුවෙක් විය. කුරිරු රංග හෙවත් "Theatre of Cruelty" නම් සංකල්පය ඉදිරිපත් කළ හෙතෙම සිය නාට්‍යවල දී පෙරදිග රංග ක්‍රමයට අයත් නාට්‍යධර්මී වූ රංග ක්‍රමයක් උපයෝගී කර ගැනීමට තැත් කළේ ය. බාලි දූපතෙහි ප්‍රචලිත වූ රංගන ක්‍රම ගැන විශේෂයෙන් අවධානය යොමු කරමින් එම රංග ක්‍රමයේ ශක්‍යතා පිළිබඳව ශාස්ත්‍රීය අධ්‍යයනයක් ද ඔහු විසින් කරන ලදී.

විසිවන සියවසෙහි මැද භාගය වන විට බටහිර ලෝකයේ වර්ධනය වූ සමාජ දේශපාලන තත්ත්වයන් සාංදෘෂ්ටිකවාදී දෘෂ්ටියකින් නිරීක්ෂණය කිරීමට තැත් කළ සැමුවෙල් බෙකට්, ඔයිජින් ඉයනොස්කෝ, අර්තුර් අදමොව්, ෂෝන් ෂෙනෙ, හැරල්ඩ් පින්ටර්, එඩ්වඩ් ඇල්බි, පර්නැන්ඩෝ ඇරබල් ප්‍රමුඛ නාට්‍ය කරුවන් පිරිසක් විසින්ද (සාමාන්‍යයෙන් Absurd හෙවත් විසංගති රංග ප්‍රවණතාවට අයත් සේ හඳුන්වනු ලබන) මෙතෙක් ප්‍රචලිතව පැවැති රංග ක්‍රමයන් ප්‍රතික්ෂේප කරමින් ඒවාට විරෝධී වූ රංග ක්‍රමයක් සඳහා පර්යේෂණයන් කරන ලදී. ආරම්භයේ දී ඔවුන් විසින් තාත්ත්වික රංග ක්‍රමය පමණක් නොව වෙනත් ක්‍රමානුකූල වූ සියලු රංග ක්‍රමයන් ප්‍රතික්ෂේප කරනු ලැබූ අතර පසුව එම ආකල්පයෙහි වෙනස්කම් ඇති වීමක් ද දක්නට ලැබුණි. කෙසේ වුව ද මෙම "රංග විරෝධී" රංග ක්‍රමය ද ස්වාභාවික රංග ක්‍රමය විසින් රංග කලාවට පනවනු ලැබ තිබූ සමහර සීමාවන්ගෙන් නාට්‍ය වේදිකාව මුදවා ගැනීම අතින් වැදගත් මෙහෙවරක් ඉටු කරනු දක්නට ලැබුණි. විසිවන සියවසෙහි අවසාන දශකයේ අවසාන වසර කීපය තුළ දී ද මහා බ්‍රිතාන්‍යයේ පීටර් බෲක්, පෝලන්තයේ යෙර්සි ග්‍රොටොව්ස්කි, ආර්ජන්ටිනාවේ අවුගුස්තෝ බෝල්, ඉතාලියේ දාරියෝ ෆෝ, ජපානයේ තදශි සුසුකි වැනි ජාත්‍යන්තර කීර්තියට පත් නාට්‍යකරුවෝ පැරණි රංග ක්‍රමයන්ගේ විශේෂයෙන් ම තාත්වික රංග ක්‍රමයේ සීමාවන් ජය ගැනීමට සමත් වන්නා වූත් පුළුල් ප්‍රේක්ෂක ජනතාවක් වෙත ළඟා විය හැක්කා වූත් රංග ක්‍රමයක් සඳහා පර්යේෂණ හා අත්හදා බැලීම් කරමින් සිටිති.

මෙම තත්ත්වය දෙස බලන විට පැහැදිලි වන කරුණ නම් පැරණි රංග ක්‍රමයන්ට විශේෂයෙන්ම තාත්ත්වික රංග ක්‍රමයට වඩා ප්‍රබල වූත් පුළුල් ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් වෙත ළඟා විය හැක්කා වූත් මාර්ගයන් සොයා ගැනීමේ අවශ්‍යතාව විසිවන සියවසේ නාට්‍යකරුවන් ඉදිරියේ පැවති හා වර්තමානයේ ද පවතින ප්‍රධාන අභියෝගයක් බවයි. සමහර නාට්‍යකරුවන් මෙන්ම නාට්‍ය ප්‍රවණතාවන් විසින් ද තාත්වික රංග ක්‍රමය ප්‍රතිසංස්කරණය කිරීමෙන් හා නව මං සොයා ගැනීමෙන් මෙම ගැටලුවට දීර්ඝ කාලයකට වලංගු වන විසඳුම් සොයා ගැනීමට සමත් වූ බව ද පෙනේ. මෙම ප්‍රයත්නයන්ගේ තවත් එක් ප්‍රධාන ලක්ෂණයක් වීඇත්තේ බටහිර නාට්‍යකරුවන් වඩාත් පෙරදිග රංග ක්‍රමය දෙසට යොමු වීම හා පෙරදිග රටවල නාට්‍යකරුවන් වුව ද බටහිරින් ලැබූ ආභාසයේ සීමාවන් අවබෝධ කොට ගෙන තමන්ගේම සංස්කෘතින්ට අයත් නාට්‍ය කලාවන්හි ශක්‍යතාවන් විමසා බැලීමට යොමු වීම ය.

දකුණු ආසියාවේ කුඩා දූපතක සංඛ්‍යාවෙන් කෝටි එකහමාරක පමණ ජනතාවක් විසින් ව්‍යවහාර කරනු ලබන භාෂාවකින් නාට්‍යකරණයේ යෙදුණු සරච්චන්ද්‍රයන් විශ්ව නාට්‍ය ක්ෂෙත්‍රයේ සිදු වූ උක්ත ක්‍රියාදාමය තුළ ක්‍රියාත්මක වූ සුවිශේෂ නාට්‍යකරුවෙකු ලෙස හැඳින්වීම යුක්තියුක්ත බැව් කිව මනාය.

යුරෝපයේ ප්‍රචලිතවූ යථාර්ථවාදී හා ස්වභාවවාදී රංග සම්ප්‍රදායයන් විසින් අනුගමනය කරන ලද ලෝකධර්මී රංග ක්‍රමය ආදර්ශ කොට ගෙන සිංහල නාට්‍ය කලාවක් ගොඩනැංවීමේ ප්‍රයත්නයක 1930 දශකයේ පමණ නියුක්තව සිටි මෙරට බුද්ධිමත් තරුණ පිරිස අතර සරච්චන්ද්‍රයන් පුරෝගාමී පුද්ගලයෙකු වූ බව ප්‍රකට කරුණකි. සමකාලීන යුරෝපීය අමෙරිකානු සහ සමහර ආසියාතික නාට්‍යකරුවන් ද මුහුණ පෑ ඉහත දක්වන ලද අභියෝගයන්ට බොහෝ සෙයින් සමාන වූ ගැටලු කීපයකට සරච්චන්ද්‍රයන් ද මුහුණ පෑ ආකාරයත්, ඒ අනුව පහත සඳහන් ප්‍රධාන නිගමන තුනට එළඹුණු ආකාරයත් ඔහුගේ තත්කාලීන මෙන් ම පසුකාලීන ලේඛන හා ප්‍රකාශන* පරීක්ෂා කරන විට පැහැදිලි වේ.

1. ස්වාභාවික රංග ක්‍රමය උපයෝගී කොට ගනිමින් නිපදවන ලද සිංහල නාට්‍යය හාස්‍ය රසය ජනනයට පමණක් සීමා වී තිබේ. එපමණක් නොව ශෝකාන්ත නාට්‍යයක් වුව ද ස්වාභාවික රංග ක්‍රමය මගින් ඉදිරිපත් කළ විට ප්‍රේක්ෂකයෝ සිනාසෙති. එබැවින් සිංහල සංවාද නාට්‍යය තවත් ඉදිරියට යා නොහැකි මාර්ගාන්තයකට පැමිණ ඇත (එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, 1965 (අ) 3 පිටුව)

2. කිසියම් ප්‍රශ්නයක් බැරෑරුම් ලෙස ඉදිරිපත් කිරීම සඳහා උචිත වූ භාෂාවක් යොදා ගත හැකි රංග ක්‍රමයක් යොදා ගැනීමට නම් යුරෝපීය ආදර්ශයෙන් අදහස් ලබා ගන්නා අතරම මෙරට රංග සම්ප්‍රදාය දෙස අවධානය යොමු කළ යුතු ය. එසේම සංස්කෘත නාට්‍යය ඇතුළු පෙරදිග සම්ප්‍රදාය කෙරෙහි ද අවධානය යොමු කළ යුතු ය.

3. මෙතෙක් කල් ඉදිරිපත් කළ බටහිර නාට්‍යයන්ගේ රසය වින්දේ මැද පන්තියට අයත් (බොහෝ විට ඉංග්‍රීසි උගත්) ස්වල්ප දෙනකු පමණි. නාට්‍ය කලාව සාහිත්‍ය රසය බොහෝ දෙකුට විඳීමට අවස්ථාව සැලසීමට අගනා මාර්ගයකි. කාව්‍ය රසය ද, ගීත රසය ද, නෘත්‍ය රසය ද යන මේ රස නාට්‍ය කලාව තුළ ඇතුළත් වේ. මේ නොයෙකුත් කලාවන් එක්රැස් වන කේන්ද්‍රස්ථානයකි රඟ මඬල. කාව්‍ය රසය, ගීත රසය (ඇතැම් වට චිත්‍ර රසය) යන මේ රසයන් නිසි ලෙස යෙදීමෙන් නාට්‍යයේ රසය තියුණු කළ හැකිය. (එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, 1965 (ආ) 18 පිටුව)

1955 දී ඉන්දියාව, ජපානය හා ඇමරිකා එක්සත් ජනපදය ඇතුළු රටවල් කීපයක කරන ලද සංචාරයේ දී නෝ සහ කබුකි නාට්‍ය දැකීමෙන් ඇති කර ගන්නා ලද ධෛර්යයත්, ඇමරිකා එක්සත් ජනපදයේ සමහර නාට්‍ය කරුවන් තාත්වික හා තාත්වික නොවන රංග ක්‍රමයක් මිශ්‍ර කිරීමෙන් නව රංග ක්‍රමයක් නිපදවා ගැනීමට දරන ප්‍රයත්නයේ අසාර්ථක භාවයත් නිරීක්ෂණයෙන් ලැබුණු ආදර්ශයත් අකිර කුරසව නමැති ජපන් අධ්‍යක්ෂ වරයා රෂොමොං චිත්‍රපටය මගින් සිද්ධියක් ඉතා සංකීර්ණ ආකාරයෙන් නිරූපණය කරන ආකාරයකත් නැරඹීමෙන් ලබා ගත් අවබෝධයත් (එදිරවීර සරච්චන්ද්‍ර, 1985:185 පිටුව) ඇතිව සිය රටට පැමිණි සරච්චන්ද්‍ර මෙතෙක් කල් සිය සිත තුළ වර්ධනය වූ නිගමනයන් ක්‍රියාවට නංවමින් සිංහල ගැමි නාටකයක් වූ "නාඩගමේ" සන්දර්භය මූලික වශයෙන් අනුගමනය කරමින් 1956 දී "මනමේ" නාට්‍යය නිෂ්පාදනය කළේ ය. මේ වන විට එනම් 1952 දී සිංහල ගැමි නාටකය පිළිදබඳව සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් ලියන ලද "The Sinhalese Folk Play" නම් පර්යේෂණාත්මක ග්‍රන්ථය ද පළ වී තිබිණි.

සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් 1956 'මනමේ' නාට්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කරන ලදුව 1961 දී "සිංහබාහු" නාට්‍යයෙන් තවදුරටත් වර්ධනය කරන ලද රංග ක්‍රමය 20 වන සියවසේ ආරම්භක අවධියේ සිට ලෝකය පුරා ප්‍රධාන පෙළේ නාට්‍යකරුවන් විසින් ලෝකධර්මී රංග ක්‍රමයට විකල්පයක් සෙවීමට දරන ලද ප්‍රයත්නයන් අතර වැදගත් තැනක් උසුලන අත්හදා බැලීමක් සේ හැඳින්විය හැකි ය.

මෙම අත්හදාබැලීම ඔහුගේම ප්‍රායෝගික හා නිර්මාණාත්මක ක්‍රියාවලිය තුළින් මතු වූවක් වන අතර බටහිර හා පෙරදිග රංග සම්ප්‍රදායයන් අධ්‍යයනය කිරීමෙන් හා මෙරට ගැමි නාටක පිළිබඳ සවිස්තර පර්යේෂණයකින් තහවුරු කොට ගත් න්‍යායාත්මක පදනමක් මත පිහිටි ප්‍රායෝගික ක්‍රියාවක් විය.

සමකාලීන ජාත්‍යන්තර නාට්‍ය කරුවන් හා සසඳන විට වුව ද සරච්චන්ද්‍රයන් තරම් තමා නිරත ක්ෂෙත්‍රයෙහි විවිධ අංශයන් පිළිබඳ ශාස්ත්‍රීය වූ පර්යේෂණයන් හා ප්‍රායෝගික අත්හදා බැලීම් ද කරන ලද නාට්‍ය රචකයන් හෝ අධ්‍යක්ෂක වරුන් හමුවන්නේ ඉතා කාලතුරකින් බව ද අවධාරණය කළ

යුතු ය. (Fernando, 1984: 58-71 පිටු) විශ්ව දෘෂ්ටියකින් බලන ඔහු සුවිශේෂ නාට්‍ය කරුවෙකු වීමට ප්‍රධාන හේතුවක් වන්නේ මෙම තත්ත්වයයි.

ගෝලීය පමණක් නොව කලාපීය වශයෙන් බලන විට ද සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් සිදු කරන ලද සොයා ගැනීම පුරෝගාමී කාර්යයක් වෙයි. ලංකාවට වඩා හැම අතින්ම ප්‍රබල ජාතික ව්‍යාපාරයක් පැවති භාරතයේ විසි වන සිය වස ආරම්භයේ සිටම සාම්ප්‍රදායික රංග සම්ප්‍රදාය මත පදනම් වූ නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ නගා ගැනීම සඳහා වූ Theatre of Roots නමින් හඳුන්වනු ලැබූ සවිඥානික ව්‍යාපාරයක් පැවතිණි. එසේ වුව ද භාරතයේ සාම්ප්‍රදායික රංග සම්ප්‍රදාය පදනම් කොට ගත් නූතන නාට්‍යයක් ප්‍රථම වරට නිපදවෙන්නේ 1972 වර්ෂයේ දී ගිරිෂ් කර්නාඩ්ගේ රචනයක් පදනම් කොට ගෙන බී.වී කරනාථ් විසින් අධ්‍යක්ෂනය කරන ලද හයවදන නාට්‍යයෙන් බව වර්තමාන භාරතීය විචාරකයෝ අවිවාදයෙන් පිළිගනිති. (Avasthi, Suresh) 1957 අප්‍රේල් මස 17 වන දින එනම් මනමේ නාට්‍යය ප්‍රථම වරට වේදිකා ගත කිරීමෙන් මාස කීපයකට පසු තෝකියෝ නගරයේ International House of Japan නම් ස්ථානයේ දී සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් “Drama of the Orient” මාතෘකාව යටතේ පවත්වන ලද දේශනය ඔහු විසින් මනමේ නාට්‍යයෙන් ඉදිරිපත් කරන ලද රංග ක්‍රමය පිළිබඳවත් පසුකාලීනව වර්ධනය කර ගන්නා ලද ප්‍රසංග කලා විෂයයට අයත් වන සෞන්දර්ය විද්‍යාවක් පිළිබඳවත් දළ සටහනක් සේ හැඳින්විය හැකි ය.

මෙම දේශනයේ දී අපරදිග රංග කලාව හා පෙරදිග රංග කලාව සංසන්දනය කරමින් සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් අවධාරණය කොට දක්වා ඇත්තේ ඔහුගේ මතය අනුව වර්තමාන තත්වයන් යටතේ නාට්‍ය කරුවන් වෙත එල්ල වී ඇති අභියෝගයන්ට පිළිතුරු දීමේ ශක්‍යතාව අන්තර්ගත වී තිබෙන රංග ක්‍රමය පෙරදිග පැවති ස්වාභාවික නොවන ක්‍රමය බවයි. මෙහි දී පෙරදිග නාට්‍ය ධර්මී රංග ක්‍රමය සමකාලීන යුරෝපීය ලෝකධර්මී රංග ක්‍රමයට වඩා මාධ්‍යෝචිත මෙන් ම කාලෝචිත ද වීමට හේතු සාධක වන කරුණු කීපයක් ඔහු විසින් අවධාරණය කොට දක්වනු ලැබූ අතර ඒවා මෙසේ සංක්ෂිප්ත කොට දැක්විය හැකි ය.

1. පෙරදිග නාට්‍යය බටහිර ස්වාභාවික/යථාර්ථවාදී නාට්‍යය මෙන් තාත්ත්වික නැත. එහි මායාවක් ද නැත. මායාවක් ඇති කිරීම සඳහා බටහිර නාට්‍යය විසින් යොදා ගනු ලබන ප්‍රොසීනියම් වේදිකාව, අඳුරු කරන ලද ප්‍රේක්ෂාගාරය, තාත්ත්වික වේදිකා උපකරණ හා වේෂ නිරූපණ ද එහි නොමැත.
2. බටහිර ස්වාභාවික නාට්‍යයේ මෙන් රූපණය පමණක් නොව කථනය ද (කථකයෙකු යොදා ගැනීම ආදි උපක්‍රම මගින්) පෙරදිග නාට්‍යයේ දී වැදගත් වන අතර එම කථනය එහි නාට්‍යමය ගුණයට උපකාරයක් මිස හානියක් සිදු නොකරයි.
3. බටහිර නාට්‍යයේ මෙන් සතර අභිනය අතුරින් එකක් වන වාචිකාභිනයට පෙරදිග නාට්‍යයේ ප්‍රධාන තැන නොලැබෙන අතර ආංගිකා දී වූ අනෙක් අභිනයන් ද අර්ථ ඉපදවීම සඳහා යොදා ගනු ලැබේ.
4. පෙරදිග නාට්‍යයේ දී සංගීතය, නැටුම්, පද්‍යය වැනි වෙනත් කලා මාධ්‍යයන් ද නාට්‍යයේ සේවයට යොදා ගනු ලැබේ. එබැවින් නාට්‍යය පරිසමාප්ත (සරච්චන්ද්‍රයන්, ඉංග්‍රිසියෙන් යොදා ඇති වචනය “All Round” යන්න ය) කලාවක් වේ.
5. පෙරදිග රංග ක්‍රමය තාත්ත්වික නොවනවා පමණක් නොව යථාර්ථය අතිශයෝක්තියෙන් නිරූපණය කරන ශෛලිගත රංග ක්‍රමයක් ද වේ.
6. මේ අනුව පෙරදිග නාට්‍යය සත්‍යයේ මායාවක් (an illution of reality) මවා පෑමට තැත් නොකරයි (Ediriweera Sarachchandra, 1957)

ස්තානිස්ලව්ස්කි 1904 දී පමණ අපේක්ෂා කළ අන්දමට අනෙකුත් කලා මාධ්‍යවල දී මෙන් නිර්මාණාත්මක චින්තනයට මං පාදන්නා වූත්, (කොන්ස්තන්තීන් ස්තානිස්ලව්ස්කි, 1948: 434 පිටුව) බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට් සෙවූ පරිදි විචාරාත්මක චින්තනය ප්‍රබෝධ කිරීම තුළින් ආස්වාදයට මඟ පාදන්නා

වූත්, (මයිකල් ප්‍රනාන්දු, 1996: 31-41 පිටු) ටෙනසි විලියම්ස්ට අවශ්‍ය වූ පරිදි කාව්‍යමය චින්තනය මගින් යථාර්ථය නිරූපණය කිරීමේ හැකියාව ඇත්තා වූත් (ටෙනසි විලියම්ස්, එම) ලෙනාඩ් ප්‍රොන්කෝ යෝජනා කළ පරිදි "සියලු ඉඳුරන්ට හා මනසට ගෝචර වන මංගල භෝජනයක්" (ලෙනාඩ් ප්‍රොන්කෝ, එම) විය හැකි වූත් රංග ක්‍රමයක් සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් සොයා ගන්නා ලද බව කිව හැකි අතර මනමේ, සිංහබාහු වැනි නාට්‍ය ඒ පිළිබඳ ජීවමාන නිදසුන් ය.

මෙම රංග ක්‍රමය ගොඩනගා ගැනීමේ දී සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ දෙවන අපේක්ෂාව වූ පුළුල් ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් වෙත නාට්‍ය කලාව ගෙන යාමේ අරමුණ සාක්ෂාත් කර ගැනීමේ හැකියාව ද මෙම රංග ක්‍රමය තුළ ඇති බව පසුගිය දශක කීපයක මෙරට අත්දැකීම්වලින් පෙනී යයි. මනමේ, සිංහබාහු නාටක දෙක ඇතුළු සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ නාට්‍ය කීපයක්ම නොකඩවා දශක කීපයක් මෙරට වේදිකාවේ ජීවමානව පැවතීම මේ පිළිබඳ හොඳම සාක්ෂියයි. මෙම නාට්‍යවල ඇති විදග්ධ මෙන්ම අවිදග්ධ ප්‍රේක්ෂක පිරිසකට ද ආස්වාදයක් ලබා දීමේ හැකියාව හා ජනප්‍රියතාව තේරුම් ගැනීමට ප්‍රයත්න දරන විචාරකයෙක් මනමේ නාට්‍යය සිංහලයාගේ ශාන්ති කර්මයන් අතරට එක් වී ඇති බවත් දකින්නේ එබැවින් යැයි කිව හැකි ය. (රංජනී ඔබේසේකර, 1990: 129 පිටුව)

එමෙන් ම තවත් විචාරකයෙකු දක්වා ඇති අන්දමට පැරණි සම්භාව්‍ය ග්‍රීක නාට්‍ය සමහරක දක්නට ඇති ආකාරයේ නැවත, නැවත ඇසුරු කිරීමේ ආසාවක් දනවන ගුණයක් මනමේ, සිංහබාහු වැනි නාට්‍යවල තිබේ. (බන්දුල ජයවර්ධන, 1996: 41-50පිටු) ප්‍රධාන වශයෙන්ම භාෂාමය සීමාවන් නිසා සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ අත්හදාබැලීම්වල ප්‍රතිඵල මෙරට මුහුදු සීමාවෙන් ඔබ්බට නොගිය බව පෙනේ. එසේම සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් නිපදවා ගත් රංග ක්‍රමයේ හරය මෙරට නාට්‍ය කරුවන් අවබෝධ කොට ගෙන තිබේ ද යන ප්‍රශ්නය ද නැගිය යුතුව තිබේ. මෙම රංග ක්‍රමයට අයත් අංගයන් අතුරින් එකක් හෝ දෙකක් ගෙන මෙම රංග ක්‍රමයේ හරය ලෙස දැක්වීම සාමාන්‍යයෙන් සිදු වී ඇති බව පෙනේ. රූපණය හා කථනය යොදා ගනිමින් කාව්‍යමය තලයක සිට යථාර්ථය වෙත ළඟා වීමේ හා එය නිරූපණය කිරීමේ හැකියාව මෙම රංග ක්‍රමයේ හරය බවත්, නැටුම්, ගැයුම් හා වැයුම් නොමැතිව හෝ ඉතා අඩුවෙන් යොදා ගනිමින් වුව ද එම ක්‍රමය ක්‍රියාවට නැඟිය හැකි බව මෙරට නාට්‍යකරුවන්ට අවබෝධ වීමට තරමක කලක් ගත වූ බව කිව යුතු ය. තමා විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද රංග ක්‍රමය බ්‍රෙෂ්ට් වැනි නාට්‍ය කරුවෙකු මෙන් සිය න්‍යායාත්මක ලේඛනවලින් දීර්ඝ වශයෙන් සාකච්ඡා කිරීමට එක්තරා "ලජ්ජාවක්" සරච්චන්ද්‍රයන් තුළ තිබූ බව ඔහුගේ සමහර ප්‍රකාශනවලින් ද පෙනේ. (1983 පෙබරවාරි 15, ද්‍රුම්බර මණ්ඩපයේ දී පවත්වන ලද දේශනයකින්)"

අනෙක් අතට තමා විසින් නිපදවා ගත් රංග ක්‍රමය හා එහි භව්‍යතාවයන් පිළිබඳ න්‍යායාත්මක විග්‍රහයක යෙදීමේ හැකියාව කිසියම් හේතුවක් නිසා සරච්චන්ද්‍රයන් තුළ නොවී ද යන්න ද විමසා බැලිය යුතු කරුණක් වේ.

වර්තමාන ලෝකයේ ධනවත්ම රටවල් ඇතුළුව බටහිර යුරෝපයත්, ඇමරිකාවේ මෙන් ම ආසියාවේ වෙනත් බොහෝ රටවල නාට්‍ය කලාවන් වර්තමානයේ මුහුණ දෙන අනෙක් ප්‍රධාන අභියෝගය නම් වෙළෙඳපොළ අර්ථ ක්‍රමයක් තුළ කලාත්මක වූත්, පුළුල් ප්‍රේක්ෂක පිරිසකට ළඟා විය හැක්කාවූත් ස්වාධීන නාට්‍ය කලාවක් කෙසේ පවත්වා ගත හැකි ද යන්නයි. ප්‍රධාන ධනවාදී රටවල් කීපයකම (ඇමරිකා එක්සත් ජනපදය, ප්‍රංශය, ජර්මනිය වැනි) වාණිජමය පරමාර්ථය පෙරදැරි කොට ගත් ප්‍රධාන නාට්‍ය ප්‍රවාහයට අමතර වූ ආයතනික සංවිධාන රටාවක් ගොඩනැංවීමට දරන ලද ප්‍රයත්න අර්බුදයක් කරා ගමන් කරමින් තිබේ. ඇමරිකා එක්සත් ජනපදයේ ලාභ නොලබන වෘත්තීය රංග පර්ෂදයන්, විශේෂයෙන්ම Off Boardway හා Off-off Broadway නාට්‍ය කණ්ඩායම් මුහුණ පා තිබෙන ආර්ථික දුෂ්කරතාව මේ පිළිබඳ උදාහරණයකි. පසු ගිය අවධියේ පැවති සමාජවාදී රාජ්‍ය පද්ධතියට අයත් යුරෝපීය රටවල නාට්‍ය කලාවට අති විශාල රාජ්‍ය අනුග්‍රහයන් ලැබුණ ද ඒ සමගම රජයේ පාලනයට නතු වීමට නාට්‍ය ආයතනයන්ට සිදු වීම හා කලාකරුවන්ගේ ස්වාධීනත්වය පිළිබඳ ප්‍රශ්නයන් මතු වූ ආකාරයත් එම රටවල පැවති දේශපාලන ක්‍රමයන් බිඳ වැටීමෙන් පසු නාට්‍ය කලා ක්ෂේත්‍රයේ ද අති විශාල බිඳ වැටීමක් සිදුවීමත් ප්‍රශ්නයේ තවත් පැත්තකි. මෙම ප්‍රශ්නයට විකල්පයක් ලෙස යුරෝපයේ, ඇමරිකාවේ මෙන්ම

අසියා අප්‍රිකා රටවල ද වීදි නාට්‍ය වැනි ව්‍යාපාර වරින් වර මතු වී ආ නමුදු දීර්ඝකාලීන ප්‍රතිඵල ඇති කරන්නා වූත්, පුළුල් ප්‍රේක්ෂක පිරිසක් වෙත ළඟා විය හැක්කා වූත් නාට්‍ය කලාවක් ඒ තුළින් ද තවමත් තහවුරු වී නොමැත.

මේ අනුව මතු වී තිබෙන ප්‍රශ්නය වන්නේ කිසියම් රටක නාට්‍ය සංස්කෘතියේ ප්‍රධාන ප්‍රවාහයට අයත් කලාත්මක වූත්, ස්වාධීන වූත් නාට්‍ය ව්‍යාපාරයක් පවත්වා ගත හැකි ද යන්න ය.

මෙම අභියෝගයට මුහුණ දීම අතින් ලංකාවේ සිංහල නාට්‍යය එක්තරා ආකාරයට ආදර්ශවත් තත්ත්වයක පවතින බව කිව හැකි ය. එක් අතකින් බලන කල ක්‍රමයෙන් වෙළඳපොළ ආර්ථිකය වෙත ගමන් කරමින් සිටින ශ්‍රී ලංකාව තුළ සාපේක්ෂක වශයෙන් වාණිජත්වයෙන් මිදුණාවූත්, රාජ්‍ය තන්ත්‍රයේ ග්‍රහණයෙන් මිදී ස්වාධීන වූ ආයතනික පදනමක් මත පිහිටියාවූත් කලාත්මක නාට්‍ය කලාවක් තවමත් පවත්නා බව කිව හැකි ය. 1980 දශකයේ දීත්, 1990 දශකයේ මුල් වසර කීපය තුළදීත් මෙරට පැවති භීෂණය පිළිබඳව නොබියව සාකච්ඡා කිරීමේ ධෛර්යය සහ හැකියාව සිංහල නාට්‍ය කරුවන්ට ලැබුණේ මෙම තත්ත්වය නිසා ය. සමහර සීමාවන් මධ්‍යයේ වුව ද මෙරට සිංහල නාට්‍යය තවමත් කලාකරුවන්ගේම ව්‍යාපාරයක් වෙයි.

තූර්ති අවධියේ දී වෘත්තීය හා වාණිජ නාට්‍ය කලාවකට පදනම වැටී තිබුණ අතර (මයිකල් ප්‍රනාන්දු, 1984: 48 පිටුව) මිනර්වා නාට්‍ය කණ්ඩායම බොහෝ දුරට පවුලක හවුලක් විය. විශ්වවිද්‍යාල අවධියේ දී විශ්වවිද්‍යාල ආචාර්යවරුන්, ශිෂ්‍යයන් හා සේවකයන් ද විසින් පිහිටුවා ගන්නා ලද "සිංහල නාට්‍ය සංගමය" , "සේවක නාට්‍ය සංගමය" , "ජන රංග සභා" වැනි සංවිධානත්, තදනන්තරව සිංහල නාට්‍යය විශ්වවිද්‍යාල සීමාවන් අතික්‍රමණය කොට ජාතික නාට්‍ය කලාවක් බවට පත් වූ පසු බිහි වූ "අපේ කට්ටිය", "නළු කැළ", "නළු කීර්ති සභාව", "රංග ශිල්ප ශාලිකාව", "සොයන්නෝ" වැනි කණ්ඩායම්වල සංවිධාන වී සිටි හා සිටින කලාකරුවන් හා ශිල්පීන් බොහෝ දෙනෙකු සිය ජීවනෝපාය සඳහා වෙනත් වෘත්තියක යෙදෙමින් සිටින අතර නාට්‍ය කලාව ඔවුනට එක්තරා ආකාරයක කලා විෂයයක තෘප්තියක් ලබා දෙන (නාට්‍ය කටයුතුවලින් එක් එක් කලා කරුවා අඩු වැඩි වශයෙන් ආදායම් ලැබෙන නමුදු ඒ සඳහා වන වෙහෙස මහන්සිය හා සසඳන විට එය විශාල ආදායමක් යැයි කිව නොහැකි ය) කාර්යයක් වී ඇතැයි කිව යුතු ය.

පවත්නා ධනේශ්වර ආර්ථික ක්‍රමයේ බලපෑමෙන් මෙන්ම බලයේ සිටින රජයන්හි බලපෑමෙන් ද සාපේක්ෂක ව නිදහස් වූ මෙබඳු ආයතන රටාවක් ගොඩනැංවීමේ පුරෝගාමියා ද සරච්චන්ද්‍ර බව කිව යුතු වෙයි. තූර්ති යුගයේ වර්ධනය වන්නට පටන් ගත් වෘත්තීය නාට්‍ය ආයතන වෙනුවට වෘත්තීය නොවූ සංවිධාන රටාවක් විශ්වවිද්‍යාලය තුළින් ඇරඹූ හෙතෙම පොදුවේ කලාවත් විශේෂයෙන් නාට්‍ය කලාව වාණිජත්වයෙන් මෙන්ම රාෂ්ට්‍ර පාලකයින්ගේ ග්‍රහණයෙන් ද මුදවා ගැනීමට න්‍යායාත්මකව මෙන්ම ක්‍රියාත්මකව ද නිරන්තර අරගලයක යෙදී සිටියේ ය. මනමේ නාට්‍ය නිෂ්පාදනයත්, සිංහබාහු නාට්‍යය ප්‍රථම වරට වේදිකාවට ගෙන ඒමත් අතර අවධියේ එනම් 1958 දී ඔහු විසින් රචනා කරන ලද "කල්පනා ලෝකය" විචාර ග්‍රන්ථයේ මෙම තත්වයන් පිළිබඳ ඔහුගේ ස්ථාවරය ඉතා පැහැදිලිව දක්වා තිබේ.

"අද අප වෙසෙන මේ කාර්මික ධනවාදී සමාජයෙහි කලාවට සිදු වී තිබෙන මේ ඇබැද්දිය වලකන්නේ කෙසේ ද?" යනුවෙන් වාණිජත්වයට එරෙහි වූ උපාය මාර්ගයන් සොයන හෙතෙම තවදුරටත් මෙසේ ද කියයි. "ලාභයම නොතකා වෙළඳාම සඳහා ඉදිරිපත් විය හැක්කේ රජයට පමණි....... රජය යි කියන්නේ මහජන ඡන්දයෙන් රාෂ්ට්‍ර පාලනයට තෝරා පත් කර ගන්නා ලද පුද්ගලයන්ට ය. ඒ පුද්ගලයෝ කලා රසිකයෝ නොවෙති............ කලාවේ ලකුණු නොහඳුනන රාෂ්ට්‍ර පාලකයන්ගේ මාර්ග දේශකත්වය අනුව කලාව හැඩ ගැසෙන්නට වුවහොත් පොදුජන රුචිය අනුව එය හැඩ ගැසීමටත් වඩා විශාල විපතක් සිදු වන්නට පුළුවන." (එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, 1987: 14-15 පිටු)

මෙසේ කලාවේ කලාත්මක භාවය මෙන් ම ස්වාධීනත්වය ද රැක ගැනීමේ අවශ්‍යතාව පිළිබඳ පැහැදිලි නිගමනයක් හා උපක්‍රමශීලීත්වයක් තිබූ සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ පුරෝගාමීත්වය මෙන් ම මෙරට පවත්නා සුවිශේෂ සමාජ, ආර්ථික පරිසරය ද, මෙරට නාට්‍ය කලාකරුවන්ගේ ධෛර්යය හා කැපවීම ද

අර්ධ වෘත්තීයමය වූ සංචාරක කණ්ඩායම් මත පදනම් වූ ස්වාධීන නළු කණ්ඩායම්වල පැවැත්මට ප්‍රධාන සාධකයක් වී තිබේ. මෙම කණ්ඩායම් මේ වන විට මෙරට ජාතික නාට්‍ය කලාවේ ආයතනික රටාවේ පදනම ලෙස ස්ථාපිත වී ඇත. මෙම සංවිධාන රටාව තුළ නාට්‍යකරුවන් ගමන් ගන්නා මාර්ගය දුෂ්කර එකක් වුව ද මෙය මෙරට සමාජය විසින් කෙසේ හෝ රැක ගත යුතු මෙරට ජාතික සමාජ සංස්කෘතියේ යහපත් නිර්මාණයක් බව වර්තමාන විශ්ව නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ පමණක් නොව සිනමාව වැනි මෙරට වෙනත් කලා මාධ්‍යයන් විෂයයෙහි ද මතු වී ඇති තත්ත්වයන් දෙස බලන විට පැහැදිලි වේ.

වර්තමාන තත්ත්වයට මුහුණ දිය හැකි රංග කලාවක් මෙන් ම සංවිධාන රටාවක් ද පිළිබඳව පර්යේෂණ පවත්වන සුප්‍රකට නාට්‍ය කරුවකු හා න්‍යායාචාර්යවරයෙකු වන නිව්යෝර්ක් විශ්වවිද්‍යාලයේ මහාචාර්ය රිචඩ් ෂෙක්නර් (Richard Schechner) තමා විසින් පිහිටුවා ගන්නා ලද නාට්‍ය කණ්ඩායමේ සාමාජිකත්වයට මෙසේ අවවාද කරයි.

"ජීවිකා වෘත්තිය සඳහා චිත්‍රපට හෝ රූපවාහිනී කලාව හෝ වෙනත් ඕනෑම කටයුත්තක යෙදෙන්න. (ප්‍රසන්න කටයුත්තක් නම් වඩා හොඳය) මෙම සංවිධානය තුළ ඔබ කරන කාර්යය ආගමික සංවිධානයක හෝ ස්වේච්ඡා සංවිධානයක නියැළීම වැනි සේවයක් විය යුතු ය. මෙම නාට්‍ය කණ්ඩායම තුළ කටයුතු කිරීම යාවජීව නියුක්තියක් සේත්, නාට්‍ය කලාවට කැපවීමක් සේත් සලකන්න....... මෙම ආයතනයේ ඔබ කරන කාර්යය ඔබගේ ජීවිතයේ වැදගත්ම කටයුත්තයි. මෙය ජීවත් වීමේ මාර්ගයක් සේ නොසලකන්න. මෙම සාමූහික කාර්යය ඔබට ආධ්‍යාත්මික වූ "ජීවනයක්" ළඟා කර දෙනු ඇත (රිචඩ් ෂෙක්නර් 1994: 20 පිටුව)

ලංකාවේ නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයේ සැබවින්ම පවතින තත්ත්වය මෙම බුද්ධිමත් නාට්‍යකරුවාගේ පරමාදර්ශී තත්ත්වයට ඉතා ආසන්න එකක් යැයි කීම නිවැරද ය. ස්වාභාවික රංග ක්‍රමය තමන්ට ප්‍රකාශ කිරීමට අවශ්‍ය මනුෂ්‍ය ප්‍රශ්න තීව්‍ර ලෙස නිරූපණය සඳහා ප්‍රමාණවත් නොවන බැවින් ඒ සඳහා විකල්පයන් සොයා ගැනීම එම ප්‍රශ්නයට ම බද්ධ වූ ගැටලුවක් වන සමකාලීන ප්‍රසංග කලා මාධ්‍යයන් අතර නාට්‍ය කලාව පිළිබඳ ව හීන වෙමින් තිබූ උද්යෝගය පුනරුත්ථාපනය කර ගැනීම සහ නාට්‍ය කලාවට ධනවාදී සමාජයක් තුළ මුහුණ පෑමට සිදුවන වාණිජත්වයේ ග්‍රහණයට හසු වීම හෝ එම ග්‍රහණයෙන් මිදීමට තැත් කරන විට රාෂ්ට්‍ර පාලකයන්ගේ ග්‍රහණයට නතු වීමට සිදුවීම යන අනිවාර්ය සේ පෙනෙන ඉරණම්වලින් මුදවා එය ස්වාධීන කලා මාධ්‍යයක් සේ පවත්වා ගැනීම යන විසිවන සියවසෙහි විශ්ව නාට්‍ය ක්ෂේත්‍රයෙහි පැනනැගුණ ප්‍රධාන අභියෝගයන්ට සවිඥානකව මුහුණ දුන් සරච්චන්ද්‍ර තමා ජීවත් වූ පරිසරය තුළ දී ඒවා තරමක් දුරට හෝ ජය ගැනීමටත්, ජය ගැනීමේ මාර්ග විවෘත කර ගැනීමට අවශ්‍ය යතුරු නිපදවා ගැනීමටත් සමත් වූ බව කිව හැකි ය. එමෙන්ම ඔහුගේ එම ප්‍රයත්න දෘෂ්ටිමය හා සෞන්දර්යාත්මක අතින් විවිධ වූ සමකාලීන සුප්‍රකට විශ්ව නාට්‍ය කරුවන්ගේ ප්‍රයත්නය හා සංසන්දනය කර බලන විට වුව ද සුවිශේෂ තත්ත්වයක් හිමිකර ගන්නා බව ද කිව හැකි ය.

ආශ්‍රිත ග්‍රන්ථ හා ලිපි

ජයවර්ධන, බන්දුල, 1996

ග්‍රීක නාට්‍ය හා සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ නාට්‍ය තුනක්, සිංහල නාට්‍ය කලාවේ සමකාලීන ප්‍රවණතා, කොළඹ, 1996, 41-51 පිටු

ප්‍රනාන්දු, මයිකල්, 1996

"සිංහබාහුගේ බේදවාචකය හා ප්‍රේක්ෂකයා" සිංහල නාට්‍ය කලාවේ සමකාලීන ප්‍රවණතා, කොළඹ, 1996, 31-41 පිටු

සරච්චන්ද්‍ර, එදිරිවීර, 1968

නාට්‍ය ගවේෂණ, වීමංසා, කැලණිය, 1968

කපුවා කපෝති, මහරගම, 1965 (ප්‍රථම මුද්‍රණය, 1946, දෙවන මුද්‍රණය, 1954)

මනමේ, සමන් ප්‍රකාශකයෝ, කොළඹ, 1965
පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ, කොළඹ, 1985
කල්පනා ලෝකය, වැල්ලම්පිටිය, 1987 (ප්‍රථම මුද්‍රණය, 1958)

Artaud, Antonin, 1958

The Theater and its Double, New York , 1958

Avasthi, Suresh

'Theater of Roots', Encounter with Tradition, TDR 33:4 (1989) p.49

Brecht, Bertold, 1977

Gesammlte Werke 15, Shriften 2um Theater 1, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1977

Fernando, Michael, 1984

Die Singhalesische Bühne and Bertolt, Brecht Zentrum Berlin, 1984

Obeysekere, Ranjini, 1990

"The Significationce of Performance for its Audience: An analysis of Three Sri Lankan Rituals" in ***By Means of Performance,*** Edited by R. Schechner and Willa Appel, Cambridge University Press, 1990

Pronko Leonard, 1967

Theater East and West, Berleky University Press, California, 1967

Schechner, Richard, 1994

'Environmental Theater' New York, Applane Booka 1994 p.XII

Stanislavski, Constantin, 1948

My Life in Art, Translated by Robins J J, Theatre Arts Books, USA, 1948 (First published in 1924)

Sarachchandra, Ediriweera, 1957

'Drama in the Orient', Lecture given at the International House of Japan, Tokyo, 1957.

Williams, Tennessee, 1987

The Glass Menagerie, New York, 1987 (First published in 1945)

සටහන්

* 1946 මුද්‍රිත "කපුවා කාපෝති" 1954 පළ වූ "බහින කලාව", 1955 පළ කරන ලද "පබාවතී" හා 1958
එළිදුටු "මනමේ" යන නාට්‍ය කෘතිවල ප්‍රස්තාවනාවන් ලෙස එය රචනයන් ද, 1968 පළ වූ සරච්චන්ද්‍ර
ලිපි එකතුවක් වන "නාට්‍ය ගවේෂණ" ග්‍රන්ථයේ ඇතුළත් වූ "පෙරදිග රටවල නාට්‍ය කලාව " සහ
"වෙද හටන" නිෂ්පාදනය සහ සිංහල නාට්‍ය කලාව" යන ලිපිය ද (මෙම ලිපි පී.බී. ගලහිටියාව සහ
කේ.එන්.ඕ. ධර්මදාස මහතුන්ගේ සංස්කාරකත්වයෙන් 1993 දී පළවූ "සාර සංග්‍රහය" ග්‍රන්ථයේ ද ඇතුළත්
ය) 'Drama in the Orient' ලිපිය ගලහිටියාව සහ ධර්මදාස මහතුන් සංස්කරණය කොට 1995 දී පළ
කළ Tradition, Values and Modernization: An Asian Perspective යන සරච්චන්ද්‍ර ලිපි සංග්‍රහයේ 17-

24 පිටුවල අන්තර්ගතය. සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ ස්ව චරිතාපදානයක් ලෙස 1985 පළ වූ "පින් ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ" ග්‍රන්ථයේ "රේඩියෝ වැඩ සහ නාට්‍ය ආභාසය", "පේරාදෙණිය නාට්‍ය කලාවේ දේශීය රීතියක් සෙවීම" සහ "යළි පේරාදෙණියට පැමිණීම" යන පරිච්ඡේද යන ලේඛන විශේෂයෙන්.

** මෙහි දී සරච්චන්ද්‍ර මෙසේ කීයඃ "නාට්‍ය විචේචනය කරන්න ඕනෑ ලියන මිනිහ නොවෙයි. බලන මිනිස්සු. ප්‍රේක්ෂකයා. මං ලැජ්ජයි මේව ගැන විචේචන ඉදිරිපත් කරන්න. මිනිස්සු වැරදි අදහස් කිව්වත් මම පැත්තකට වෙලා ඉන්නවා.''

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර ගේ නාට්‍ය සංකල්පය

මහාචාර්ය ආරිය රාජකරුණා

එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර සාහිත්‍ය ලෝකයට පිවිසියේ විචාරකයෙකු ලෙස පමණක් නොව අපරදිග ස්වාභාවික සම්ප්‍රදායට අයත් නාට්‍ය අනුවාදකයකු හා නිෂ්පාදකයකු ද ලෙසිනි. 'මුදලාලිගෙ පෙරළිය' ඔහු අතින් මුලින්ම අනුවාදය වී නිෂ්පාදනය වූ නාට්‍යය ලෙස සැලකේ. ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල සමිතිය විසින් ඉදිරිපත් කරන ලද මෙය 1943 දී නිෂ්පාදනය වූවකි. මෙය ප්‍රංශ ජාතික මොලියර් ගේ හාස්‍යෝත්පාදක නාටකයක අනුවාදයකි.

1945 දී නිෂ්පාදනය වුණු 'කපුවා කපෝති' එකල බිහි වූ ජනප්‍රියම ස්වාභාවික නාට්‍යය යි; විශ්වවිද්‍යාලයෙන් බිහි වූ ජනප්‍රියම ස්වාභාවික නාට්‍යය යි. රුසියන් ජාතික ගොගොල් ගේ 'විවාහය' නමැති හාස්‍යෝත්පාදක නාට්‍යය ඇසුරින් එය සිංහලට අනුවාදය කරන ලද්දේ එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර, ඩී.ජේ. විජයරත්න හා ඒ.පී. ගුණරත්න යන තිදෙනා විසිනි. එහෙත් එය නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ බර්ගර් ජාතිකයකු වූ ද එකල ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ ඉංග්‍රීසි මහාචාර්යවරයා වූ ද ඊ.ඇෆ්.සී. ලුඩොවොයික් විසිනි. මෙහි නිෂ්පාදනයට සරච්චන්ද්‍රගෙන් ද කිසියම් දායකත්වයක් ලැබෙන්නට ඇතැයි සිතිය හැකිය.

'හැංගි හොරා' වූ කලී 1949 දී සරච්චන්ද්‍ර විසින් අනුවාදය කොට ස්වාභාවික සම්ප්‍රදායට අනුව නිෂ්පාදනය කරන ලද නාටකයයි. ඊට ඉංග්‍රීසි ජාතික ඔස්කාර් වයිල්ඩ් ගේ හාස්‍යෝත්පාදක නාටකයක් පදනම් විණි.

1950 දී සරච්චන්ද්‍ර විසින් රුසියානු ජාතික ඇන්ටන් චෙකොෆ්ගේ 'වලහා', 'මඟුල් ප්‍රස්තාව' හා 'මැනේජර්' යන නාට්‍ය තුන රංගගත වන ලදී. වලහා හා මඟුල් ප්‍රස්ථාව සිංහලට අනුවාදය කරන ලද්දේ ඇලෙක්ස් ගුණසේකර විසිනි. මැනේජර් සරච්චන්ද්‍රගේ අනුවාදයකි. මේවා ද ස්වාභාවික සම්ප්‍රදායට අනුව රඟ දැක්වුණු හාස්‍යෝත්පාදක නාට්‍ය යි.

ඉන් අනතුරුව සරච්චන්ද්‍ර ස්වාභාවික සම්ප්‍රදාය ගත් ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍යකරණය කෙරෙහි අවධානය යොමු කළේය. 1951 නිෂ්පාදනය කෙරුණු 'බහින කලාව' ඔහුගේ ප්‍රථම ස්වතන්ත්‍ර ස්වාභාවික

නාට්‍යය යි. බහින කලාව උපහාසය මුල් කොටගෙන රචිත හුදු හාස්‍යෝත්පාදක නාටකයකි. අප රට වෙසෙන සංගීතඥයන්, චිත්‍ර ශිල්පීන්, සාහිත්‍යකාරයන් ආදීන්ගේ ගති පැවතුම්, සිතුම් පැතුම් මෙහිදී නාට්‍යකරුවාගේ උපහාසයට භාජන වේ. 1954 දී පළ වූ බහින කලාව මුද්‍රිත පිටපතෙහි සරච්චන්ද්‍ර මෙසේ පවසයි.

''සන්දර්භය අතින් දුර්වල වුවද බහින කලාව ජනප්‍රිය වූයේ එහි වූ උපහාසය නිසාත්, එහි එන චරිතයන්ගේ ස්වාභාවිකත්වය නිසාත්, එහි නායකයා වශයෙන් පෙනී සිටි පියනන්ද බණ්ඩාරගේ මහතාගේ දක්ෂ රඟපෑම නිසාත් යයි තීරණය කට හැකිය.'' (හැඳින්වීම)



මහාචාර්ය ආරිය රාජකරුණා
(බී.ඒ. ලංකා), ඇම්.ඒ. (වසෙදා)
පීඑච්.ඩී (ලංකා)

ගුරුවරයෙකු වශයෙන් 1958 වෘත්තීය ජීවිතය ඇරඹූ ආරිය රාජකරුණා 1959 දී පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල පිළිබඳ සහාය කථිකාචාර්යවරයෙකු වශයෙන් බැඳී, පියවරෙන් පියවර උසස්වීම් ලබා සේවයෙන් විශ්‍රාම ගන්නා විට සිංහල අංශයේ ජ්‍යෙෂ්ඨ මහාචාර්ය ධූරය හෙබවීය.

ප්‍රකට සාහිත්‍ය විචාරකයෙකු මෙන්ම ශාස්ත්‍රීය ග්‍රන්ථ කතුවරයෙකු ද වන ආරිය රාජකරුණා මෙරට වෙසෙන ජපන් බස හා සාහිත්‍ය කලා පිළිබඳ ප්‍රාමාණික විද්වතෙකි. ඔහු විසින් කෙළින්ම ජපන් බසින් සිංහලට පරිවර්තිත ග්‍රන්ථ සංඛ්‍යාව 16 ඉක්මවා සිටී. ඒවා ගද්‍ය, පද්‍ය, නවකථා හා කෙටිකථා, චිත්‍රපට තිරනාටක, නාට්‍ය ආදි විවිධ විෂයයන් හා බද්ධ සම්භාව්‍ය කෘතීහු වෙත්.

ජාතික මෙන්ම ජාත්‍යන්තර සම්මාන රැසක් දිනා ඇති මහාචාර්ය රාජකරුණා විසින් ජාතික චිත්‍රපට සංස්ථාවේ අධ්‍යක්ෂක, සිංහල සාහිත්‍ය මණ්ඩලයේ සාමාජික වැනි තනතුරු රැසක් ද උසුලා තිබේ.

ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය කෙරෙහි දැඩි විශ්වාසයක් එකල සරච්චන්ද්‍ර තුළ පැවති බව මින් අනාවරණය වේ. ඔහු විසින් ස්වාභාවික සම්ප්‍රදායට අනුව ලියන ලද තවත් ස්වතන්ත්‍ර කෙටි නාට්‍ය තුනක් බහිත කලාව මුද්‍රිත පිටපතට ඇතුළත් වේ. 'වළ ඉහගෙන කෑම', 'තරුණ ලේඛකයා' හා 'සත්ත්ව කරුණාව' යනු ඒ තුනයි.

1955 දී ප්‍රථම වරට මුද්‍රණය කෙරුණු සරච්චන්ද්‍ර ගේ 'වඳින්න ගිය දේවාලෙ' මෙම අවධියේම ලියවුණු ස්වාභාවික සම්ප්‍රදාය ගත් තවත් දිග නාටකයකි. මෙය පාසැලක් පදනම් කොට ගෙන ලියවුණු උපහාසාත්මක නාටකයකි.

වඳින්න ගිය දේවාලෙ පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයීය නාට්‍ය මණ්ඩලය විසින් 1955 ඔක්තෝබර් මස 14, 15 යන දිනවල මහනුවර ත්‍රිත්ව විද්‍යාල ශාලාවේදී පමණක් රඟ දක්වන ලද්දකි. එය නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ සරච්චන්ද්‍ර විසින් නොව ජෝතිය ධීරසේකර විසිනි. සමහරවිට, ඊට හේතුව, මෙය නිෂ්පාදනය කෙරෙන අවධියේදී සරච්චන්ද්‍ර රටින් බැහැරව සිටීම විය හැකියි. මෙහි අබිලීනු ගේ චරිතය නන්දසේන රත්නපාල, චන්ද්‍රසේකරගේ චරිතය රත්නසූරිය හේමපාල, සමරසිංහ ගේ චරිතය අමරදාස ගුණවර්ධන, ධර්මබන්දු ගේ චරිතය ආරිය රාජකරුණා, අධ්‍යාපන ඇමතිවරයා ගේ චරිතය දයානන්ද ගුණවර්ධන විසින් රඟ දැක්විණි. මෙහි රඟපෑ නළු නිළි පිරිස එකල විශ්වවිද්‍යාල ශිෂ්‍යයෝ වූහ. මෙම නාටකයේ 1 අංකයේ 1 ජවනිකාවේ වේදිකාව සකස් කළ යුතු ආකාරය සරච්චන්ද්‍ර විසින් විස්තර කොට ඇත්තේ මෙසේය.

"(පාසැලේ ගුරුවරුන්ගේ කාමරය. එහි මැද මේසයක් හා ඒ අවට පුටු තුනක් ද තිබේ. මේසය මත පුවත්පතක් හා පැරණි සඟරා දෙකක් තුනක් ඇත. පසෙකින් පහසු අසුන් දෙකකි. ප්‍රේක්ෂකයන් ඉදිරියෙහි බිත්තියේ අයිනෙ පොත් හා ගුරුවරුන්ගේ පොත් ද තැබීම සඳහා මේ රාක්කය කුඩුවලට වෙන් කර තිබේ. එක් එක් කුඩුව කුඩා අල්මාරියක් සේ පියනකින් වැසිය හැකිය. කාමරයේ එක් කොනක ලියන මේසයක් හා පුටුවක් ද තිබේ. මේ කාමරය ප්‍රධාන ගුරුවරයාගේ කාර්යාලය ලෙස ද පාවිච්චි කරනු ලැබේ. තිරය ඉවත් කරන විට මුණසිංහ මහතා සහ ලීලාවති මෙනෙවිය ද පහසු අසුන් දෙකෙහි වාඩි වී සිටිති. මුණසිංහ මහතා පොතක් පාඩම් කරයි. ඔහු අවුරුදු හතළිහක් පමණ වයස ඇති මනාව වැඩුණු දේහයකින් යුත් කෙනෙකි. ලීලාවතී මෙණෙවියට අවුරුදු තිහක් පමණ වයස ඇත. මේ පාසැලෙහි අනෙක් ගුරුවරයා වූ වේරගොඩ මහතා, මැද මේසය ළඟ තිබෙන පුටුවක වාඩි වී පුවත්පතක් බලමින් සිටී. ඔහු මිටි, හීන්දෑරී, වැහැරුණු කයකින් යුත්, හිසකෙස් පැසුණු, පනස් වියෙහි කෙනෙකි. වේලාව උදේ අට හමාරට පමණ ඇත)".

ස්වාභාවික නාටකයක ස්වාභාවික ලෙස වේදිකාව පිළියෙල කිරීම සම්බන්ධව සරච්චන්ද්‍ර මහත් උනන්දුවක් දක්වා ඇති අයුරු මින් පෙනී යයි. අපරදිග ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ ඔහු තුළ එකල මහත් විශ්වාසයක් ද ගෞරවාදරයක් ද පැවති බව කිව හැකියි.

වඳින්න ගිය දේවාලෙ ග්‍රන්ථයට ඇතුළත් 'රත්තරන්' ගැමි කතාවක් ඇසුරෙන් ලියවුණු කෙටි නාටකයකි. මෙය 1954 දී පී. වැලිකල අතින් ගුවන් විදුලි නාටකයක් ලෙස ප්‍රථම වරට ප්‍රචාරය වූවකි. එය අර්ධ ස්වාභාවික නාටකයක් ලෙස හැඳින්වුව මනාය. මින් පසුවද සරච්චන්ද්‍ර අතින් ස්වාභාවික හා අර්ධ ස්වාභාවික නාට්‍ය කිහිපයක් බිහි විය. ඉන් සමහරක් ගුවන් විදුලි නාටකයි.

පනස් වන දශකයේ ආරම්භයේ පමණ සිට සරච්චන්ද්‍රගේ නාට්‍ය සංකල්පයේ කිසියම් වෙනසක් සිදුවෙමින් පැවති බව ඔහු විසින් කරන ලද ප්‍රකාශයන්ගෙන් පමණක් නොව එකල ඔහු අතින් බිහිවුණු නාට්‍යයන්ගෙන් ද පෙනී යයි. ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය මඟින් 1952 සැප්තැම්බර් මස 16 වෙනිදා කොළඹ ජෝජ් රාජ ශාලාවේදී පළමුවරට රඟ දැක්වූ සරච්චන්ද්‍ර ගේ 'පබාවතී' මීට හොඳ නිදසුනකි. බහිත කලාව හා තවත් නාට්‍ය (1955) නමැති කෘතියට සපයා ඇති හැඳින්වීමෙහි මෙකී වෙනස පිළිබඳ ඔහු සඳහන් කොට ඇත්තේ මෙසේය.

"බහිත කලාව නම් පළමු කෘතියෙහි මා බෙහෙවින් අනුගමනය කළේ බටහිර නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය ය. එහෙත්, ස්වදේශීය සම්ප්‍රදායට සම්පූර්ණයෙන් පිටු පා වර්තමාන වුවද සිංහල නාට්‍ය කලාවක් ගොඩ

නැංවිය නොහැකි බව දුටු මම අනතුරුව රචනා කළ 'පබාවතියෙහි' සිංහල නාඩගම් ක්‍රමයෙන් ද සංස්කෘත නාට්‍යයෙන් ද ආභාසයක් ලබන්ට තැත් කෙළෙමි.''

පබාවතී නාටකයේ දී ඔහු නාඩගම් සම්ප්‍රදායෙන් ද සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායෙන් ද ආභාසය ලැබීමට තැත් කළ බව මින් පැවසේ. සරච්චන්ද්‍ර නාටකයකට පොතේ ගුරු ඇතුළත් කෙරුණු, ගීත ඇතුළත් කෙරුණු ප්‍රථම අවස්ථාව මෙය බව කිව යුතුයි. නාටකයට ඇතුළත් ගීත සම්බන්ධව ඔහු මෙසේ පවසයි.

''නාට්‍යයට ඇතුළත් 'තිර නෑ කිසිවක්' යන ගීතයෙහි ද 'සොඳුරේ' යන ගීතයෙහි ද ස්වරමාලා රචනා කළේ සෝමදාස ඇල්විටිගල ය.

පොතේ ගුරු ගායනා කරන ගීත දෙක අතුරෙන් පළමු ගීතය, පැරණි නාඩගම් රාගයක් අනුව ප්‍රබන්ධ කරන ලද්දකි. දෙවැන්න, පැරණි විරහ ගීතයකි. පැරණි ගීතයෙහි ස්වර මාලාව ද, දෙවෙනි ගීතයෙහි ස්වර හා වචන යන දෙකම ද සපයන ලද්දේ බලපිටියේ චාර්ලිස් ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ විසිනි.

තේනබදු මහතා කුස රජු මෙන් පෙනී සිටීමට පෙර, කුස රජුගේ ගීත ගායනා කළේ පසුබිම සිට ගෙන ඩබ්.ඩී. අමරදේව මහතා විසින් බව සඳහන් කළ යුතුය.'' (පබාවතී, 2 පිටුව, ප්‍රථම මුද්‍රණය, 1955)

පබාවතී නිෂ්පාදනයේ ගීත ගායනය කෙරෙහි ඉමහත් සැලකිල්ලක් දැක්විණි. එපමණක් නොවේ. වාදනය කෙරෙහි ද එබඳුම සැලකිල්ලක් දැක්විණි. පබාවතී නාටකයේ ආරම්භයේ එන රංග විධානයක් මෙසේය.

''(තිරය ඉවත් කරන්ට පෙර, පොතේ ගුරු තිරය ඉදිරියෙන් පැමිණ මුද්‍රා සහිතව, ප්‍රාරම්භ ගීතය ගායනා කරයි. තිරයට පිටුපසින්, තාලය අනුව මද්දලයක් වාදනය කළ යුතුයි)''.

පබාවතී නිපදවන අවස්ථාව වන විට ගායනය පමණක් නොව වාදනය ද නාට්‍යයක අනිවාර්ය අංගයක් ලෙස නාට්‍යකරුවා පිළිගෙන සිටි බව කිව හැකියි.

පබාවතී නාටකයට ඇතුළත් ගීතයකින් උපුටාගත් කොටසක් මෙසේය.

සොඳුරේ- සොඳුරේ- ඇයි ගියේ මා හැර දා
ඇයිද ගියේ ප්‍රේමියෙ මා හැර දා
සෝ ගිනි හද තුළ එයි හෝ ගා ගා-
මා හද වෙවුලයි ප්‍රේම් එනු මා
ඔබ නැති මෙමටා රජ සැප කුමටා
එනු මා වෙතටා, සොඳුරේ.....
එනු මගෙ ප්‍රේමී මගෙ දුක ඇසිලා
නැතිනම් යයි හද මෙතනම දෙදරා-

කුසරජුගේ මුවින් බිහිවන විලාපයෙන් පිළිබිඹු වනුයේ කුමක්ද? සරච්චන්ද්‍රගේ චරිත නිරූපණය, භාව ප්‍රකාශනය, නාට්‍ය භාෂාව, නාට්‍ය සංකල්පය එකල කිසියම් විපර්යාසයකට භාජන වෙමින් පැවති බවයි.

පබාවතී නාටකයට ඇතුළත් ගීත රචනා කිරීමේදී පැරණි කවි බසින් ආභාසය ලැබීමට කතුවරයා පෙලඹෙයි. එහෙත් නාටකයේ සංවාදය සහමුලින්ම පාහේ ස්වාභාවික නාටකයක සංවාදයට සමානයි. එබැවින් පබාවතී අර්ධ ස්වාභාවික නාට්‍යයක ස්වරූපය ගනියි. පබාවතී රචනා කරන විට කතුවරයා දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය පිළිබඳ එක්තරා දෙගිඩියාවකින් පසු වූ බවක් පෙනී යයි. අපරදිග ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය සම්පූර්ණයෙන්ම බැහැර කිරීමට අදිමදි කරමින් සිටි බවක් පෙනී යයි. පබාවතී ග්‍රන්ථයට ඇතුළත් බෝසත් සරවැනුම් යන නිබන්ධයෙහි අවසානයෙහි ඔහු කර ඇති පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශයෙන් ද ඒ බව සනාථ වේ.

''වර්තමාන ප්‍රේක්ෂකයන්ගේ රසාස්වාදය සඳහා රචනා කරන නාටකයක් යටත් පිරිසෙයින් වර්තමාන ප්‍රේක්ෂකයන්ට තේරෙන බසකින් ලිවිය යුතුය. නාට්‍ය රචනාවට සෑම රටකම සෑම අවධියකම උපයෝගි කොට ගන්නා ලද්දේ තත්කාලීන භාෂාව බව තතු විමසන්නෙකුට පෙනේ. පැරණි රාජ කථාවක් නාටකයකට පෙරළීමෙහි දී කථා ව්‍යවහාරයෙහි එන බස යොදන ලද ප්‍රථම වාරය ය මේ. මුලදී ඊට ඇතැමෙකු විරුද්ධ වූ නමුදු, වෙන නාට්‍ය රචකයෝ ද මේ ක්‍රමය දැන් අනුගමනය කරන බව පෙනේ. ප්‍රේක්ෂකයෝ ද තම දළදඬු අදහස් අත්හැර දමා ක්‍රමයෙන් ඊට පුරුදු වෙති.'' දශකයක පමණ කාලයක් ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය අනුගමනය කළ සරච්චන්ද්‍ර තුළ තමා ගත යුතු මාර්ගය පිළිබඳ අනිස්ථිර හැඟීමක් ඇති විම පුදුමයක් නොවේ.

1953 සැප්තැම්බර් මාසයේදී පේරාදෙණියේ ලංකා විශ්ව විද්‍යාලය මගින් තවත් ස්වාභාවික නාටකයක් වේදිකාගත කෙරිණි. එනම් මොලියර්ගේ හාස්‍යෝත්පාදක නාටකයක පරිවර්තනයක් වන 'වෙදහටන' යි. ඒ.පී. ගුණරත්න සහ සරච්චන්ද්‍ර විසින් සිංහලට නගන ලද මෙය නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ විදේශීය නාට්‍ය නිෂ්පාදකයෙකු වන නියුමන් ජුබාල් විසිනි. වෙදහටන සිංහල නාට්‍ය ඉතිහාසයෙහි වැදගත් සන්ධිස්ථානයක් සටහන් කළ නාටකයකි. එය බොහෝ දෙනෙකුගේ දෝෂ දර්ශනයට භාජන විය. එකල වේදිකාගත වූ විශ්වවිද්‍යාල නාට්‍ය අතර එතරම් දෝෂ දර්ශනයට ලක් වූ වෙනත් නාට්‍යයක් නැති තරම්ය. වෙදහටන අසාර්ථක වීමට හේතු දක්වමින් සරච්චන්ද්‍ර විසින් ලියන ලද දීර්ඝ ලිපියක් තිබේ. වෙදහටන නිෂ්පාදනය නමැති එම ලිපිය පියවර සඟරාවේ 1954-55 කලාපයෙහි පළ විය. එකල හාස්‍යෝත්පාදක නාට්‍ය කෙරෙහි කලකිරී සිටි මාර්ටින් වික්‍රමසිංහ ද ''සිනහවෙන් ම සිංහල නාටකය දියුණු කළ හැකි නොවේ'' යැයි ඉඳුරාම කියා සිටියේය. ඔහු තවදුරටත් මෙසේ කීය. ''සිනාවත් උපහාසයත් යන දෙක හැම නාටකයෙහිම හරය කරගන්ට වෑයම් කිරීම නිසා දැන් සිංහල නාටකය යළිත් පිරිහෙන්නට ළං වී ඇත. සිංහල නාටක මණ්ඩපය සිනා රස ඉස්කාගාරයක් ද නාටකය සිනා රස බෙදන මහා හොද්දක් ද වීගෙන යයි.'' (සංස්කෘති සඟරාව, අප්‍රේල්-ජූනි කලාපය, 1954)

අපරදිග නාට්‍ය කලාව අනුකරණයෙන් දේශීය නාට්‍ය කලාවක් ගොඩනැගිය නොහැකි බව ඉහතින් දැක්වූ ලිපිය මගින් සරච්චන්ද්‍ර ඉඳුරාම කියා සිටියි. එබඳු නාට්‍ය කලාවක් ගොඩනැගීමට කෙබඳු මාර්ග යක් උචිත දැයි ඔහු පළමුවරට පැහැදිලිවම එහි දක්වා ඇත්තේ මෙසේය.

''දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ගොඩ නැගීමට නම් අප නව මඟක් ඔස්සේ ගමන් කළ යුතු යයි සිතමි. අප මෙතෙක් කල් කර ඇත්තේ බටහිර නාටකයෙන් ආභාසය ලැබීමට තැත් කිරීම පමණකි. විශ්ව කීර්තියට ලක්වුණු දෘශ්‍ය කාව්‍ය ගණනාවක් ඇති සංස්කෘත සාහිත්‍යය දෙසට අප නෙත් සිත් යොමු කළ යුතු අවධිය දැන් පැමිණ තිබේ. අපේ සභ්‍යත්වයට වඩාත් ළං වෙන භාරතීය සභ්‍යත්වයෙන් පැන නැඟුණු සංස්කෘත දෘශ්‍ය කාව්‍යයෙන් ආභාසය ලැබීමෙන් අපට දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ගොඩ නැගීමට සංස්කෘත නාට්‍යයෙන් පමණක් නොව, අපේ ජාතික දායාදයක් වශයෙන් තවමත් ඉතුරු වී ඇති සොකරි කෝලම් වැනි ජන සම්මත නාට්‍ය ක්‍රමවලින් ද ආභාසය ලැබීම ඉතාමත් අවශ්‍යය.''

ඉන් අනතුරුව සරච්චන්ද්‍ර, දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ගොඩනැඟීම් වස්, අපරදිග ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය සම්පූර්ණයෙන්ම බැහැර කොට සංස්කෘත නාට්‍ය සම්ප්‍රදායෙන් ද සොකරි, කෝලම්, නාඩගම් යන ගැමි නාට්‍ය සම්ප්‍රදායන්ගෙන් ද ආභාසය ලැබීමට උත්සුක විය.

කවර දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායකට වුවද නැටුම්, ගැයුම් හා වැයුම් පදනම් විය යුතු බව පිළිගත් සරච්චන්ද්‍ර නාඩගම් සම්ප්‍රදාය පදනම් කොට ගෙන, කාලෝචිත ලෙස සකස් කොට ගෙන 'මනමේ නාටකය' (1956) හා 'සිංහබාහු නාටකය' (1961) නිෂ්පාදනය කළේය. නාඩගම් සම්ප්‍රදාය පදනම් කොටගෙන ඔහු විසින් නිපදවන ලද්දේ මෙම නාට්‍ය දෙක පමණි. ඔහු අතින් නිර්මාණය වූ 'කදා වළලු' (1958), 'එලොව ගිහින් මෙලොව ආවා' (1959), 'හස්තිකාන්ත මන්තරේ' (1959), 'මහාසාර' (1968), 'පෙමතො ජායති සොකො' (1969), 'වෙස්සන්තර නාටකය' (1980), 'ලෝමහංස නාටකය' (1985), 'භව කඩතුරාව' (1988) ආදිය නාඩගම් සම්ප්‍රදාය අනුව සම්පාදනය කෙරුණු නාට්‍ය නොවේ. එහෙත් එම නාට්‍ය සඳහා ඔහු විසින් නැටුම්, ගැයුම් හා වැයුම් ඇතුළත් ශෛලිගත සම්ප්‍රදායක් අනුගමනය කෙරිණි.

දේශීය ස්වරූපය ගත් කවර නාටකයකට වුවද නැටුම්, ගැයුම් හා වැයුම් ඇතුළත් වුවමනා බව සරච්චන්ද්‍ර එකල දැඩි ලෙස පිළිගත් මතයකි. කෙසේ වුවද ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායේ ඇතැම් ලක්ෂණ තම ශෛලිගත නාට්‍යවලට ඇතුළත් කර ගැනීමට ඔහු පසුබට වූයේ නැත. සරච්චන්ද්‍ර ශෛලිගත නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය වැලඳ ගැනීමට තවත් වැදගත් හේතුවක් දැක්විය හැකිය. එනම් දීර්ඝ ඉතිහාසයක් ඇති ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායට අනුව අපූරු නිර්මාණයක් බිහි කිරීම දුෂ්කර කර්තව්‍යයක් බව අවබෝධ කොටගෙන සිටීමයි.

නාඩගම් සම්ප්‍රදායට ආවේණික වූ දුර්වලකම් කෙරෙහි ද සරච්චන්ද්‍ර ගේ අවධානය යොමු වූ බව පෙනී යයි. නාඩගම් ශෛලිය කෙරෙහි නැගුණු දෝෂාරෝපණයකට පිළිතුරු දෙමින් ඔහු මෙසේ කීය.

"නාඩගම් ශෛලිය ගැන අසන ලද වැදගත්ම ප්‍රශ්නය නම්, අද්‍යතන සමාජයෙහි පැන නගින ගැටළු විග්‍රහ කිරීමට එම ශෛලිය පොහොසත් ද යනුයි. කාර්යාලයක හෝ කර්මාන්ත ශාලාවක තත්ත්වය කියා පෑමට නම් නාඩගම් ශෛලිය යෝග්‍ය නැතැයි මම ද සිතමි. එබඳු නාට්‍ය කලාත්මක ස්වරූපයෙන් ඉදිරිපත් කිරීමට නම් බටහිර තාත්වික නාට්‍යයේ ශෛලිය වඩා සුදුසු බව විවාද රහිතය." (පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ, 231 පිටුව, ප්‍රථම මුද්‍රණය 1985)

සරච්චන්ද්‍ර අපරදිග නාට්‍ය සම්ප්‍රදාය සම්පූර්ණයෙන්ම බැහැර නොකළ බව මින් පැහැදිලි වේ. කවර රටකට වුවද දේශීය නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් පමණක් ප්‍රමාණවත් නොවන බවත්, ඊට අමතරව, ප්‍රෞඪ ඉතිහාසයක් ඇති බටහිර නාට්‍ය ශෛලිය පදනම් කොට ගෙන ගොඩනගා ගත් නාට්‍ය සම්ප්‍රදායකුත් තිබිය යුතු බවත් ඔහු පිළිගත් බව නිගමනය කළ හැකියි.

සරච්චන්ද්‍ර සාහිත්‍ය ලෝකයට පිවිසියේ නාට්‍යකරුවෙකු පමණක් නොව විචාරකයෙකු ද ලෙසින් බව මීට පෙරත් කියවිණි. එබැවින් නාඩගම් සම්ප්‍රදායට ආවේණික වූ දුර්වලකම් කෙරෙහි ඔහුගේ අවධානය යොමු වීම පුදුමයක් නොවේ.

පැරණි නාඩගම් කලාව අභාවයට යෑමට හේතු දක්වන සරච්චන්ද්‍ර මෙසේ පවසයි.

"කිසියම් රටක ගීත නාටක කලාව, සජීව ජාතික කලා මාධ්‍යයක් වශයෙන් පැවතීමට නම්, ඒ රටෙහි නාට්‍ය රචකයන් මෙන් ගීත ස්වර රචකයන් ද සිටිය යුතුය. දහ නව වෙනි ශත වර්ෂයේ මුල් අවධියෙහි සිට මෙහි පැවතිණැයි සිතිය හැකි නාඩගම් නම් ගීත නාටක සම්ප්‍රදාය, පිරිහීමටත්, මුළුමනින්ම වාගේ අතුරුදහන් වී යාමටත් එක් හේතුවක් වශයෙන් දැක්විය හැක්කේ, මෙහි ගීත ස්වර රචකයන් විරල වීම යයි හඟිමි. භාරතය හෝ චීනය හෝ යුරෝපය මෙන්, චිරාගත සංගීත සම්ප්‍රදායක් නොමැති ලක්දිවට, කිසියම් අවධියක දී ප්‍රවේශ වූ මේ ගීත නාටක සම්ප්‍රදාය, මෙහි පැලපදියම් නොවීම ගැන අප පුදුමයට පත්විය නොයුතුය." (සිංහබාහු නාටකය, 1 පිටුව, ප්‍රථම මුද්‍රණය, 1962)

පැරණි නාඩගම් සම්ප්‍රදාය මෙරට පැලපදියම් නොවීමට දක්වන හේතුව වර්තමාන අවධියටත් වලංගු නොවේද? නාඩගම් සම්ප්‍රදාය දිගටම පවත්වාගෙන යෑමට නම් දක්ෂ නාට්‍ය රචකයන්ට අමතරව දක්ෂ ගීත ස්වර රචකයන් ද සිටිය යුතු බව මින් පැහැදිලි වේ.

එපමණක් ද නොවේ. මනමේ නාටකයට ඇතුළත් සින්දු රාග පැරණි නාඩගම්වලට අයත් බවත් ඒවා සපයන ලද්දේ චාර්ලිස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ විසින් බවත් සඳහන් වේ. තව ද, ඊට ඇතුළත් වැදි නැටුම්, කෝලම් නැටුම් ආශ්‍රයෙන් නිර්මාණය කරන ලද්දේ වසන්ත කුමාර විසින් බවත් යුද්ධ නැටුම නිර්මාණය කරන ලද්දේ ද ඔහු විසින් ම බවත් සඳහන් වේ. (මනමේ නාටකය, vii පිටුව, ප්‍රථම මුද්‍රණය 1958). පසු අවස්ථාවකදී, මනමේ නාටකයට ඇතුළත් 'අසන් මපිය හිමි' හා 'දිරියෙන් යුද කළ' යන ගීතවල තනු හා 'දියණිය ඇඳුරින්දු' යන ගීතයේ ප්‍රතිධ්වනි තනුව නිර්මාණය, පූර්ව වාදන හා ස්වර රචනය ජයන්ත අරවින්ද විසින් බවත් ඇතැම් ආංගික අභිනයන් මිරැන්ඩා හේමලතා විසින් බවත් සඳහන් වේ. (මනමේ නාටකය, 14 පිටුව, පස්වන මුද්‍රණය, 1995)

නාඩගම වනාහි සාමූහික ව්‍යාපාරයකි. සාමූහික නිර්මාණයකි. නාඩගම් සම්ප්‍රදාය සාර්ථක ලෙස පවත්වාගෙන යෑමට නම් දක්ෂ නාට්‍ය රචකයන්ගේ පමණක් නොව දක්ෂ සංගීතඥයන්ගේත් දක්ෂ

නර්තන ශිල්පීන්ගේත් සහාය අවශ්‍යයි. මනමේ නිෂ්පාදනය වී අඩ සියවසක් ගත වී ඇතත් නාඩගම් සම්ප්‍රදාය මෙරට පැලපදියම් නොවීමට මෙම තත්ත්වය හේතුවිය හැකි නොවේ ද?

නාඩගම් සම්ප්‍රදායේ ඉදිරි ගමනට අවහිර කරමින් බාධා පමුණුවන ඊට ආවේණික වූ තවත් දුර්වලතාවක් පවතින බව සරච්චන්ද්‍ර ගේ පහත සඳහන් ප්‍රකාශයෙන් එළිදරව් වේ.

"මනමේ හා සිංහබාහු යන නාටක දෙක සඳහා, සම්ප්‍රදායයෙහි පවත්නා නාඩගම් සින්දු රාග හැකිතාක් මා විසින් ප්‍රයෝජනයට ගන්නා ලදී. සිංහබාහු නාටකය සඳහා සෑහෙන තරම් අවස්ථාවොචිත සින්දු රාග මට සොයාගත නොහැකි විය." (සිංහබාහු නාටකය, 9 පිටුව, පළමුවන මුද්‍රණය, 1962)

මනමේ හා සිංහබාහු නාටක සඳහා සම්ප්‍රදායයෙහි පවත්නා නාඩගම් සින්දු රාග හැකිතාක් ප්‍රයෝජනයට ගත් බවත් සිංහබාහු නාටකය සඳහා සෑහෙන තරම් අවස්ථාවෝචිත සින්දු රාග සොයාගත නොහැකි වූ බවත් මින් ප්‍රකාශිතයි. අවුරුදු සියයක පමණ දීර්ඝ කාලයක් ජීවමානව පැවති නාඩගම් සම්ප්‍රදායෙන් නාටක දෙකකටවත් ප්‍රමාණවත් තරම් සින්දු රාග සොයාගත නොහැකි වී නම් නාඩගම් සම්ප්‍රදායේ අනාගතය පිළිබඳ එතරම් බලාපොරොත්තු තබාගත හැකිදැයි විමසා බලනු වටී.

සරච්චන්ද්‍ර නාඩගම් සම්ප්‍රදායේ පැවැත්ම පිළිබඳ සුභවාදී දෘෂ්ටියක පිහිටා සිටි කෙනෙකු නොවන බව ඔහුගේ පහත දැක්වෙන ප්‍රකාශයෙන් ද හෙළි වේ.

"මා විසින් පුනරුත්ථාපනය කොට දෙන ලද නාඩගම් ශෛලිය ආදර්ශ කොට ගෙන අපේ නාට්‍යකරුවන් මේ ශෛලියේ නාට්‍ය ගණනාවක් බිහි කරනු ඇතැයි මම සිතුවෙමි. මේවා අනාගත පරම්පරාවලට උරුම වන ජාතික දායාදයක් වනු ඇතැයි මම ප්‍රාර්ථනා කළෙමි. එහෙත් මෙවැනි අරමුණක් ඉටුවන්ට ඉඩ තිබුණේ ඒ කාර්යය අප යටත් විදේශ බලපෑම්වලට ගොදුරු වන්ට පෙර අරඹන ලද්දේ නම් පමණිය." (පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේ, 230-31 පිටු, ප්‍රථම මුද්‍රණය, 1985)

තමා විසින් ප්‍රතිසංස්කරණය කරන ලද නාඩගම් සම්ප්‍රදාය මෙරට පැලපදියම් වීම පිළිබඳ කුකුසක් ආරම්භයේ සිටම සරච්චන්ද්‍ර තුළ පැවතුණු බව ඉහතින් උපුටා දැක්වූ ඔහුගේ ප්‍රකාශයන්ගෙන් අනාවරණය නොවේද?

මාක්ස්වාදීන් දුටු මනමේ

මහාචාර්ය සුචරිත ගම්ලත්

මනමේ නාටකයේ රජත ජයන්තිය එළඹිලා ය. එහි සමරු ගොස නන් දෙසින් ඇසේ. පුවත්පත් තීරු තුති රැසින් වැසේ. එහි කවර දොසක් ද?

එසේ වුව ද මාක්ස්වාදීන් හා ට්‍රොට්ස්කිවාදීන් ලෙස වෙස් වලා ගෙන උජාරුවෙන් සැරිසරන කලා විහීනයන් මනමේ වෙත දමා ගසන ගෙඩි ගල් 'විවේචන' නිසා අප තුළ කැළඹීමක් ඇති වෙයි.

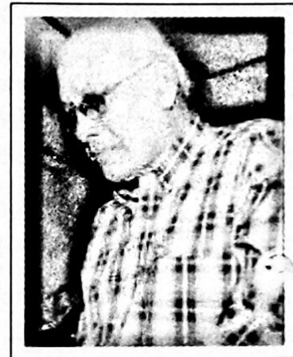
මේ කැලඹීම ඇතිවන්නේ එවැනි විවේචන නිසා ය. එයින් මාක්ස්වාදය අපකීර්තියට පත්වන අතර විශිෂ්ට කලා කෘතියක් හා එහි නිර්මාතෘවරයා නිකරුණේ නිගරුවට ද ලක් වෙයි. එහෙයින් මේ අයට හිමින් සීරුවේ මාරු වී යන්නට ඉඩ දෙන්ට බැරිය.

මාක්ස්වාදය වනාහි නිර්ලජ්ජීන්ට විකුණාගෙන කන්ට තිබෙන්නක් නොව එංගල්ස් අනේක වාරයක් අවධාරණය කළ පරිදි ලොව වෙනස් කිරීමට මඟ පෙන්වන විවාදාත්මක ලෝක දෘෂ්ටියකි. මනුෂ්‍ය සංහතිය මෙතෙක් ලද ජයග්‍රහණ රැකීම මාක්ස්වාදයේ ප්‍රථම කොන්දේසිය යි.

මනමේ නාටකය වනාහි විශිෂ්ට කලාකරුවෙකුගේ දුර්ලභ ප්‍රතිභා ශක්තියෙහි ව්‍යක්තියකි. වර්තමාන සිංහල නාට්‍යයට පදනම් දමූ එය පැරණි ගම්බද නාඩගම් කලාව ද විශ්ව නාට්‍යයේ සුසාධිත සන්දර්භය ද චීන ජපන් නාට්‍ය කලාව තුළ හා භාරතීය ජන නාට්‍ය විශේෂ තුළ ද සුරැකී තිබෙන සම්භාව්‍ය සංස්කෘත රංග කලාවද උත්තරීතර මට්ටමකින් සංශ්ලේෂණය කොට සමතික්‍රමණය කිරීමකි. සමතික්‍රමණය යනු පරම්පරාගත කලා තාක්ෂණයෙහි නිෂේධනීය අංග නිරස්ත කොට, සාධනීය අංග උද්දීප්ත කොට නවාංග එකතු කොට එම කලා තාක්ෂණය සංවර්ධනාත්මකව ඉක්ම යෑම යි. නව්‍ය අන්තර්ගතයේ පීඩනයෙන් පුපුරා උඩුයටිකුරු වූ පැරණි නාඩගම් ආකෘතිය මනමේ තුළ උත්තරීතර මට්ටමකින් සුරැකේ. මාක්ස්වාදී වේෂධාරී ප්‍රතිරූපකයෝ මනමේ නාටකයේ පහළ වීම සම්බන්ධයෙන් අරුම පුදුම විග්‍රහයකින් වැඩට බසිති. ඔව්හු මෙසේ කියති. මනමේ නාටකය වනාහි 1950 ගණන් වල පැවති ආර්ථික උත්පාතයේ ඵලයකි.

1947 බ්‍රිට්න්වුඩ්ස් සම්මුතියේ ප්‍රකාර පොම්ප කරන ලද ඩොලර් කොළ සම්භාරය නිසා මෙකියන කාල පරිච්ඡේදයෙහි ආර්ථික උත්පාතයක් ලොව පුරා පැවති බව ද ලංකාවටත් එය උතුරා ආ බව ද සත්‍යයකි.

එනමුත් මනමේ නාටකය එහි ඵලයක් ද? එසේ නම් සරච්චන්ද්‍ර කළ දේ කුමක් ද? ආර්ථික උත්පාතවලටත් කලා කෘති බිහි කළ හැකි ද? කලාවේ හේතුව ආර්ථික තත්ත්වය ද?



මහාචාර්ය සුචරිත ගම්ලත්
බී.ඒ. ගෞරව (ලංකා)
පී.එච්.ඩී.(ලන්ඩන්)

1969-70 කොළඹ විශ්ව විද්‍යාලයේ කථිකාචාර්ය, 1975 යාපනයේ විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල මහාචාර්ය, දර්ශන හා ඉංග්‍රීසි අංශාධිපති හා මානව ශාස්ත්‍ර පීඨාධිපති, 1979 රුහුණු විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල මහාචාර්ය කලා පීඨාධිපති ව සිටි.

මහාචාර්ය සුචරිත ගම්ලත් මෙතෙක් සිංහල හා ඉංග්‍රීසි බසින් සම්පාදිත ග්‍රන්ථ සංඛ්‍යාව අසූව ඉක්මවා සිටී. ඒවා සාහිත්‍ය විචාර, සාහිත්‍ය කලා න්‍යාය, පරිවර්තන, චරිතාපදාන, නාට්‍ය කලාව, සංශෝධන හා වියරණ, ළමා සාහිත්‍ය ආදී වශයෙන් විෂය ක්ෂේත්‍ර රාශියක් ආවරණය කරයි. ඉංග්‍රීසි-සිංහල මහා ශබ්ද කෝෂය මහාචාර්ය ගම්ලත්ගේ නවතම කෘතියයි. මෙරට මාක්ස්වාදී විචාර කලාවේ පුරෝගාමියෙකු වශයෙන් ද හේ ප්‍රකට ය. මහාචාර්ය ගම්ලත් 2013 අප්‍රේල් මසදී අභාවප්‍රාප්ත විය.

මෙය ඉතා සරල, යාන්ත්‍රික, ග්‍රාම්‍ය විග්‍රහයකි. මෙයට කිය යුත්තේ ආර්ථික නිර්ණයවාදය කියා ය. දේශපාලනය, කලාව, ආගම යනාදි උපරි ව්‍යුහය ආර්ථික අධස්ථ ව්‍යුහයෙන් නිර්ණය වෙතැයි කියනු ලැබේ. එහෙත් ඒ ප්‍රථම විග්‍රහයේදී නොව අවසාන විග්‍රහයේ දී ය.

කලා නිර්මාණයට සමනන්තර ප්‍රත්‍ය වන්නේ ආර්ථික තතු නොව නව නිර්මාණයට තුඩු දෙන්නා වූ බුද්ධිමය තතු ය. මේ තතු අතර ආධිපත්‍යය දරන්නේ කලාකරුවාගේ නිර්මාණශීලී ප්‍රතිභාව යි. අතිශයින්ම දුර්ලභ වූ ප්‍රතිභාව නමැති දර්පණයෙහි පිළිබිඹු වන ස්වාභාවික වෛෂයික අවශ්‍යතාව කලා කෘතිය තුළින් එළි දක වෛෂයික ඥාන කෝෂ්ඨාගාරය ආඪ්‍යත්වයට පත් කරයි. මේ ප්‍රතිභා ශක්තිය උද්දීපනය වීමට හේතු වන්නේ ව්‍යුත්පත්තිය හා 'අභ්‍යාසය' යි. කලා නිර්මාණයට තිබෙන නිදහස, හෘදය සංවාදය යනාදියෙන් ව්‍යුත්පත්තිය හා අභ්‍යාසය පිටුබල ලබයි. ප්‍රතිභාව දිදුලන්නේ එවිටය. කලා නිර්මාණය වූකලී එහි ඵලයක් විනා වෙනත් දෙයක ඵලයක් නොවෙයි.

ප්‍රතිභාපූර්ණ කලාකරුවාට නිසි ගෞරව දැක්වීමට අප උගත මනාය. ග්‍රාම්‍ය විග්‍රහයන් මගින් ප්‍රතිභා සම්පන්න කලාකරුවා නිගරුවට පාත්‍ර නො කළ මනාය.

'මනමෙ' නාටකය ආර්ථික උත්පාතයේ ඵලයකැයි යනු බොරුවකි. එම බොරුවෙන් අනර්ඝ වූ ප්‍රතිභාවට නිගරු කෙරේ. එවිට සත් කිවිහු මුසුප්පු වෙති; කුකිවිහු දිරි ලබත්; නන් දෙඩවිලි විචාර ක්ෂේත්‍රයට අරක් ගනී.

මෙය නම් තර්කයක් නොව කුතර්කයකි. මට මගේ පිළිතුර මෙපමණි. කිසිවෙකු තුළ දුර්ලභ ප්‍රතිභාවක් තිබේ යන්නෙහි අර්ථය ඔහු නොකඩවා වසරක් පාසා විශිෂ්ට කෘති බිහි කරගෙන යන්නේ ය යන්න නොවේ. එහි අර්ථය ඔහු කිසියම් අවස්ථාවක කිසියම් විශිෂ්ට කලා කෘතියක් බිහි කළේ ය යන්න ය. අයින්ස්ටයින් අවුරුදු පතා විශේෂ සාපේක්ෂතා සිද්ධාන්ත බිහි කළේ ද? කොපර්නිකස්? හේගල්? කාල් මාක්ස්?

කාල් මාක්ස් ජීවිත කාලයක් තිස්සේ කළේ එකම එක සිද්ධාන්තයක් ගොඩ නගා පෝෂණය කිරීම පමණි; එනම්, ධනේශ්වර දේපළ ක්‍රමයේ උත්පාද ස්ථිති, භංග යන ත්‍රිලක්ෂණය ගෙනහැර දැක්වීමයි.

මෙයින් නොනවතින මාක්ස්වාදී විදූෂකයෝ මෙසේ ද කියති. මනමේ නාටකය එක්තරා යුගයක මෙරට මධ්‍යම පන්තිය ආස්වාදනය කළ කලා කෘතියකි. එහි සුළු ධනේශ්වර දෘෂ්ටියක් ඇත. දැන් එයට නිසි තැන කටුගෙය යි. මනමේ නාටකය පමණක් නොව කාලිදාසයන්ගේ ජයදේවයන්ගේ ශේක්ස්පියරයන්ගේ හා මාක්ස්ගේ ද ඇතැම් කෘති කටුගෙට යැවිය යුතු දවසක් එළඹෙනු ඇත. එහෙත් තවම නම් ඒ දවස ජේන තෙක් මානයක් නැත.

ඕනෑම කලාකරුවකු කරන්නේ කිසියම් මානුෂික හැඟීම් සමූහයක් අති තීව්‍ර මට්ටමට නැංවීමයි. එසේ නැංවූ කල්හි ඒ හැඟීම් ඒවා එසේ තීව්‍ර කෙරුණු කාලයේ සීමාවලින් උඩට එසවේ. තවද මුළු මහත් පංති සමාජය පුරා දිවෙන තතුවල සාරය පොදුය. පෙර මිනිසා මරණයට බිය විය. අද මරණය බෙහෝ දුර මැඩලා ඇතත් අදත් මිනිසා වෙනත් විධිවලින් මරුට බිය වෙයි. පෙර කලත් ආලය පැවතිණ, අද ආලය කරන විධි වෙනස් වී ඇත. එහෙත් අද ආලය නොපවතී ද?

තතු මෙසේ හෙයින් එක් එක් යුගය බිහි වූ කලා කෘතියක් යුග පවුරු පදනම් විනිවිද වත්මන් අප හදට අමතා එය සුශික්ෂිත හැඟීම්වලින් පෝෂණය කරයි. එවැනි කලා කෘති බැහැර කළ සැණින් අපි ආධ්‍යාත්මික වශයෙන් ඉතාමත් දිළිඳු වන්නෙමු. දිළිඳු, බංකොලොත් ආධ්‍යාත්ම ඇත්තන් සමාජවාදයට කුමට ද? ඔවුන්මය කටු ගෙට යැවිය යුතු.

කලාකරුවා යනු ඕපපාතිකව පහළ වී පන්තිවලට උඩින් ගුවනේ ලඹ දෙන අරුම පුදුම සත්ව කෙනෙක්ද නොවේ. ඔහු කිසියම් පන්තියක සාමාජිකයෙකු වන අතර පාලක පන්තිය සමඟ දහසක් භුය පටවලින් වෙළී ජීවත් වෙයි.

"සෑම යුගයකම රජයන අදහස් වනාහී එම යුගයේ පාලක පන්තියේ අදහස් ය" යනු මාක්ස්ගේ ම තිරසාර කියමනක් නොවේ ද?

තතු මෙසේ හෙයින් සාංකල්පික නිර්මාණයක් වන කලා කෘතිය තුළට පන්ති යදම වැද ගනී. පන්ති ප්‍රවණතා ද පන්ති දූෂණ ද පන්ති දෘෂ්ටි ද පිවිසේ. බෙහෙවින්ම වෛෂයික වූ විද්‍යාවට පවා පන්ති ප්‍රවණතා පිවිසේ නම් බෙහෙවින්ම ආධ්‍යාත්මික වූ කලාවට එය පිවිසෙනු කියනු ම කවරේ ද? එහෙත් කලා කෘතියේ ගත යුත්තේ එහි පන්ති දෘෂ්ටිය නොවේ. එය නිෂේධනීය වේ. ගත යුත්තේ එහි සාධනීය ලක්ෂණයයි. කලා කෘතියේ පන්ති යදමට යටින් ස්වභාව ධර්මයත් මනුෂ්‍ය සමාජයත් පිළිබඳ වෛෂයික ඥාණයක් ගැබ් වේ; අති තීව්‍ර වූ හැඟීම් සමුදායක් ගැබ් වේ; ඒවා ය එහි හරය; ඒවාය සාධනීය ලක්ෂණ; පන්ති යදම නොතකා, එය බැහැර කොට ගත යුත්තේ ඒවාම ය. කම්හල් හා යන්ත්‍ර සූත්‍ර මත ධනේශ්වර නිෂ්පාදන සබඳතා නැමති පන්ති යදම ලා ඇත. එසේ වූ පළියට අපි කම්හල් හා යන්ත්‍ර සූත්‍ර වනසමු ද? නැතහොත් පන්ති යදම පුපුරවා හැර ඒවා ගනිමු ද?

මේ ව්‍යාජ මිම්ම අනුව ගීත ගෝවින්ද කාව්‍යය කුණු කූඩයට දමන්ට සිදු නො වන්නේ ද? එහි පුරුෂෝත්තම වාදය ගැබ් වේ. එහෙත් වාසනාවකට මෙන් එසේ කරන මුග්ධයෝ නැත.

ඒ කෙසේ වෙතත්, මනමේ නාටකයෙහි සුළු ධනේශ්වර දෘෂ්ටියත් ඇත යනු සැබෑවක්ද? මුල් ජාතක කතාවේ නම් ''මේ මාතුගාමයෝ නම් පවිටු වූ සත්ව කෙනෙක'' යන දෘෂ්ටිය ඇත. එහෙත් එය සුළු ධනේශ්වර දෘෂ්ටියක් ද? එය බිහි වූයේ 'යටගිය දවස බරණැස් නුවර බ්‍රහ්මදත්ත නම් රජ්ජුරු කෙනෙකුන් රාජ්ජය කරන සමයෙහි' ය. එයට වහල් හිමියන්ගේ දෘෂ්ටිය හෝ ප්‍රවේණි දාසයන් හිමි රදළයන්ගේ දෘෂ්ටිය හෝ කියා කියනු මැනවි. එකල පාලක පන්තිය වූයේ ඔවුන් බැවිනි. එකල සුළු ධනේශ්වර පන්තියක් විද? කෙසේ වෙතත් සරච්චන්ද්‍රයන් මෙම දෘෂ්ටි බිඳ නොමැති ද? ඔහු පැරණි නාඩගමේ මුළුමනින්ම කපා හළ දෙයක් ඇත්නම් ඒ මේ දෘෂ්ටියම ය. මෙය නො දක්නෝ අන්ධයෝ ය. විචාරය යන්න පැරැන්නන් විග්‍රහ කර තිබෙන්නේ 'තත්ව නිර්ණය' යනුවෙනි. ඇති තතු නො දන්නාහු අන්ධයෝ නොවෙත් ද?

මනමේ ඔසවා තබන විට අම්පෙ චාර්ලිස් ද සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ අමතක කෙරෙන්නාහු ය යි ද එකෙකු කිඹුල් කඳුළු වගුරුවා තිබුණි.

එසේ නොවේ. ගුරුන්නාන්සේ අමතක වන්ට තිබුණේ මනමේ බිහි නොකළේ නම් ය. ඔහුගේ කලාවේ සියලු සාධනීය ලක්ෂණ මනමේ තුළ රැඳී තිබේ. හැබැයි උත්තරීතර මට්ටමකිනි. මාක්ස් තුළ ම හේගල් ජීවත් නො වන්නේ ද? හේගල් අමතක වන්ට තිබුණේ මාක්ස් ඔහු සමතික්‍රමණය නො කළේ නම් පමණක් නොවන්නේ ද? මේ මොන නත් දෙඩුම් ද? මේවා මාක්ස්වාදී වෙස් ගෙන මාක්ස්වාදයටම කරන පරිහාස නොවේ ද?

අද දින සිංහල සාහිත්‍ය කලා විචාරය බුද්ධි හීන උචිතානුචිත විවේක බුද්ධියෙන් තොර වාචාලයන්ගේ කෙළි පිටියක් වී තිබේ. මේ වාචාලයෝ වළං කඩයට පැන්න ගොනුන් වැන්නෝය. ඔවුහු අසු වුණු අසු වුණු හොඳ නරක සියල්ලම ඉවක් බවක් නැතිව 'සමාජවාදී යථාර්ථය', 'සමකාලීන විඥ්ඥාණය' යන රංජනයෙන් පලිප්පු දමූ සිය අං තට්ටුවෙන් ඇන සුන් කරති.

''පුරාණමිත්‍යෙව න සාධු සර්වං
න චාපී කාව්‍යං නවමිත්‍ය වද්‍යම්''
(පුරාණ වූ පළියට සියල්ලම යහපත් නොවේ.
අලුත් වූ පළියට ද කාව්‍යය යහපත් නොවේ)

කාලිදාසයන්ගේ මේ රුවන් වැකිය සිහිපත් කරන අතර මේ වාචාලයන්ට එරෙහිව විචාර බුද්ධිය නමැති අග්නිය නිති දල්වා තබා ගත යුතුය යි යෝජනා කරමි. ඉතිහාසයේ තම ගමන් මග තුළදී මනුෂ්‍ය සංහතිය ලද සකලවිධ ජයග්‍රහණ ආරක්ෂා කිරීම සඳහා එය අනිවාර්ය වන්නේ ය.

(සුචරිත ගම්ලතුන්ගේ 'මනමේ නාට්‍ය සේවනය' කෘතියෙන් උපුටා ගන්නා ලද්දකි)

සරච්චන්ද්‍ර - දාර්ශනිකයා හා කලාකරුවා

මහාචාර්ය ආර්.ඩී. ගුණරත්න

බෞද්ධ මූලාශ්‍රයන්ගෙන් කථා වස්තු ලබා ගත්ත ද මිනිසාගේ ඇතැම් ඉතා ගැඹුරු මානසික අර්බුදයන් මතු කෙරෙන සාර්වත්‍රික තේමා සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍ය ස්වරූපයට නගයි. ඔහු ඒ තේමා හසුරුවන ආකාරයත් මෙන්ම ඔහු කෙරෙහි වූ විශ්ව සාහිත්‍යයේ බලපෑම එහි දක්ක හැකිය. ජාතික අනන්‍යතාව ප්‍රකෂණය කරන සංස්කෘතියක පුනර්ජීවනය ඔහුගේ අභිප්‍රාය විය. එහෙත් සමකාලීන සංදර්භය තුළ ජාතික සංස්කෘතියක් ගොඩනැගීමේදී විශ්ව සංස්කෘතියෙන් ආභාසය ලබා ගත යුතු බව අවධාරණය කිරීමට ඔහු පසුබට නොවීය. ඇත්තෙන්ම නවීන සිංහල නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ශිල්පගත කිරීමට උත්සාහ කළ මුල් අවධියේ ඔහු ඉංග්‍රීසි, ප්‍රංශ හා රුසියානු සාහිත්‍යයෙන් පරිවර්තනයන් කොට අත්හදා බැලීම් කළේය. පසුකලෙක දී ඔහු මෙසේ ලීවේය.

''මේ අනුව පෙනී යන්නේ අද ලංකාවේ සංස්කෘතික පුනර්ජීවනයක් කරතොත් එය කළ යුත්තේ මුළු මහත් ලෝකයෙහි චින්තන ක්‍රමයන් හා සංස්කෘතීන් ප්‍රයෝජනවත් ලෙස උපයෝගී කර ගත හැකි අය විසින් බවය.''

තම අවධියේ වෙන කිසිම ශ්‍රී ලාංකිකයෙකුට නොවූ තරමට අනේක විධ ගණ සමූහයන්ගේ චින්තනය හා සංස්කෘතීන් දේශීය සංස්කෘතියේ අර්ථ ලාභය සඳහා උපයෝගී කර ගැනීමට සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ ශාස්ත්‍රීය පසුබිම ඔහු ආම්පන්න හරිත කළේය.

සරච්චන්ද්‍රයන් තම නාට්‍යවල සැලකිල්ලට ලක් කරන තේමාවන්ගේ සාර්වත්‍රික බවත් ඒවා ගොඩනැගීමේ දී වෙනත් සංස්කෘතීන්ගෙන් ඔහු ලබා ඇති අනුප්‍රාණයනුත් එමෙන්ම ඔහුගේ දාර්ශනික හා මනෝ විද්‍යාත්මක පසුබිම දැන හෝ නොදැන මේ නාට්‍ය ගොඩනැගීමේ දී කෙතෙක් ක්‍රියාකාරී වී ඇත්ද යන්නත් නිදසුන් මඟින් දක්වීමේ උත්සාහයක් වශයෙන් සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ නාට්‍ය හතරක් ගැන මේ නිරීක්ෂණයන් දැන් කරන්නෙමි. මේ නාට්‍ය හතර නම් මනමේ, සිංහබාහු, ලෝමහංස හා ප්‍රේමතෝයි. (මේ උපුටනයේදී අප ඇතුළත් කරන්නේ 'මනමේ' පිළිබඳ කොටස පමණි. - සංස්කාරකවරු)

මනමේ නාටකය සරච්චන්ද්‍රයන්ම ප්‍රකාශ කරන පරිදි, මූලික වශයෙන් ස්වරූපය පිළිබඳ පර්යේෂණයකි. එය දේශීය නාට්‍ය ශෛලියක් ගොඩනැගීම සඳහා නාඩගම් ශිල්පී ක්‍රම හා තාල යොදා ගැනීමට වෙර දැරීමක්' විය. එහි අන්තර්ගතය සාරවත් යැයි නොගැනුණු හෙයින් දෝ ඒ අන්තර්ගත්‍ය පිළිබඳ අවධානය යොමු වූයේ මඳ වශයෙනි. එහි සමහර ලක්ෂණයන්ට, මේ ලිපියේ අපගේ ප්‍රධාන ප්‍රවේදිතාව වන දාර්ශනික හා මනෝ විද්‍යාත්මක ලක්ෂණයන්ට, හිමි විය යුතු අවධානය නොලැබුණු අතර, එහෙයින්ම, ඒ පිළිබඳව තරමක දීර්ඝ සාකච්ඡාවක් කරන්නට මෙහි මම බලාපොරොත්තු වෙමි.



මහාචාර්ය ආර්.ඩී. ගුණරත්න
බී.ඒ.(ලංකා) ඇම්.ඒ.(කැලිෆෝනියා)
පීඑච්.ඩී.(කේම්බ්‍රිජ්)

පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ දර්ශන අංශයේ මහාචාර්යධූරය හෙබවිය. කලක් එහි කලා පීඨාධිපති වශයෙන් සේවය කළේය. දර්ශනය පිළිබඳව මෙරට හා පිටරට ලිපි ලේඛන රැසක් ප්‍රකාශයට පත් කොට ඇති මහාචාර්ය ගුණරත්න 'සරච්චන්ද්‍ර දාර්ශනිකයා හා කලාකරුවා' යන ග්‍රන්ථයේ කතුවරයා ය. පුවත්පත් කලාවේදියෙකු හා කලා විචාරකයෙකු ද වන ඔහු වර්ෂ 1996-97 කාල සීමාවේදි 'ෆුල්බ්‍රයිට් ස්කොලර් ඉන් රෙසිඩන්ස්' සම්මානය දිනා කැලිෆෝනියාවේ හම්බෝල්ඩ්ට් සරසවියට සම්බන්ධව පර්යේෂණ කටයුතුවල නිරත විය.

මනමේ කථාව චුල්ල ධනුග්ගහ ජාතකයෙහි එන අතර එය සිංහල ගැමි නාට්‍යයක් හැටියට රඟ දක්වනු ලැබීය. සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මනමේ නාටකයේ නිෂ්පාදනය ඔහු රෂොමොන් නම් ජපන් සිනමා කෘතිය දැකීමෙන් ක්‍රියාරම්භක විය. රෂොමොන් චිත්‍රපටියේ තජොමරු නම් මංකොල්ලකරුගේ චරිතය සරච්චන්ද්‍රයන්ට මනමේ නාටකයේ වැදි රජුගේ ආකෘතිය ඉඟියෙන් දුන්නේය.[2]

තවදුරටත්, කථකයන් සිව් දෙනෙකුගේ පරස්පර විරෝධී කථනය නිසා සත්‍යය සාපේක්ෂව මෙන්ම නොපැහැදිලිව තබන රෂොමොන්හි මග පෙන්වීම අනුව යමින් සරච්චන්ද්‍ර තම මනමේ නාටකය ගොඩනැගීමේ දී ද සත්‍යය අනිර්ණයව තැබී ය.[3]

රෂොමොන් හි කථාව ''දොළොස්වන සියවසේ පෞරාණික අගනුවර වූ කියෝතෝ දුර්භික්ෂ හා සිවිල් යුද්ධ විසින් විනාශ කළ අවස්ථාවේ'' ඒ නගරය පසුබිම් කරගෙන ඇත.[4]

මේ චිත්‍රපටි කථාවේ සැලැස්මේ කොටසකට පාදක වුණු රෂොමොන් යන නමින් ම වූ අකුතගාවා ලියූ කථාව කියෝතෝවේ මේ මහා විනාශයට පෙර එහි වූ බෞද්ධ පසුබිම හැඟවුවත් චිත්‍රපටියේ ඒ කරුණ ප්‍රකාශිතව නොඑයි. ඇත්තෙන්ම රෂොමොන් යනු කියෝතෝවේ වාහල්කඩේ නමයි. චිත්‍රපටියේ කරුණු දෙකක් නිශ්චිත ය. ඒ මිනිසෙකු කැලයේ මැරී සිටීම හා ඔහු මිය යන්නට පෙර ඔහු ඉදිරියේම ඔහුගේ බිරිඳ මංකොල්ලකරුවෙකු විසින් දූෂණය කිරීමයි. හරියටම මේ සිද්ධීන් සිදුවූයේ කෙසේ දැ යි යන්න පැහැදිලි නැත. සිද්ධියට සම්බන්ධ ප්‍රධාන චරිත තුන (සමුරායි, ඔහුගේ බිරිඳ හා මංකොල්ලකරු) කියන කථා හා මිනිය හමුවුණු දර කපන්නා ඔහුගේ පළමු වන විස්තරයෙන් කියන කතාවත් වශයෙන් ඒ සිද්ධිය පිළිබඳ කතාන්දර හතරක් චිත්‍රපටිය ඉදිරිපත් කරන හෙයිනි.

එකම අපරාධය පිළිබඳව පරස්සර විරෝධි විස්තර හතරක් ඉදිරිපත් කිරීමෙන් රෂොමොන් සත්‍යය හා තථ්‍යතාව සාපේක්ෂකය යන අදහස හෝ ලෝකය මායාවක්ය යන අදහස හෝ ඉඟි කරයි. මේ මතීන් දෙකම බෞද්ධ අර්ථ සහිත වන අතර රෂොමොන් එක අතකින් සෙන් බුදුදහමේ කොආන් නම් වු ගැටළුවක් වැන්න. ''විසංවාද, නිෂේධනය හෝ විරුද්ධාභාස වන ප්‍රකාශයන් ජීවිතය දෙස සෙන් දෘෂ්ටිය හෙළීමේ නොවැළැක්විය හැකි ප්‍රතිඵලයයි.''[5] කොආන්වල මෙන්ම රෂොමොන් චිත්‍රපටියේ ද මේ ලක්ෂණ දිස්වෙයි.

මගේ මතයේ හැටියට සෙන් කොආන් යනු, ථෙරවාද හා මහායාන බෞද්ධ සාහිත්‍යයන් දෙකේම පැනෙන චතුෂ්කෝටි (සිව්කොන්) ප්‍රකාශනයන්හි යම් පදනමක් ඇති ඒවාය. විස්මයකට මෙන් රෂොමොන්හි ප්‍රධාන සාක්ෂි චතුස්කෝටිකය (සිව්කොන්ය).

අපට මෙහි දී වැදගත් වන්නේ සත්‍යය අඳුරේ තැබීමේ අදහස සරච්චන්ද්‍ර මනමේහි දී උපයෝගී කරගත් බව යි. මේ පරමාර්ථය ඉටු කර ගැනීම සඳහා ඔහු මුල් (ජාතක) කථාව සුළු ශල්‍යකර්මයකට භාජන කළේ ය. එහෙත් මේ සුළු පියවර ඔහුගේ නාට්‍යයේ දාර්ශනික හා මනෝ විද්‍යාත්මක අර්ථයන් කෙරෙහි මහත් සේ බලපාන ව්‍යංග්‍යයන් ජනිත කරවන සුළු විය. ජාතක කථාවෙහි මෙන් ම ගැමි නාට්‍යයෙහි ද බිසව එනම් මනමේ කුමරුගේ භාර්යාව, පැහැදිලිව ම පතිවත බිඳිමින් මනමේ කුමරුගේ කඩුව තම සැමියා මැරීම සඳහා වැදි රජුට දුන් බව දක්වේ. සරච්චන්ද්‍ර මේ තත්ත්වය වඩාත් සංකීර්ණ මෙන් ම නොපැහැදිලි කොට සත්‍යය අවිනිශ්චිතව රැඳවීය. නාටකයෙහි කුමරිය වැදි රජුට කඩුව දෙන්නේ නැත. වැදි රජු සටනින් පරදවා ඔහු මරා දැමීම සඳහා මනමේ කුමරු කඩුව ඉල්ලූ විට බිසව මොහොතකට පැකිළෙයි. තම බිරිඳගේ මේ පැකිළීමෙන් සසල වුණු කුමරුන් අතින් වැදි රජු රඳවාගෙන සිටි දෘඪ ග්‍රහණය ලිහිල් වෙයි. අනික් පසින් වැදි රජු මේ අවස්ථාව ඩැහැ ගනිමින් බිසව අතින් කඩුව උදුරාගෙන මනමේ මරා දමයි. ඒ සිද්ධියෙන් පසු ශෞරවීර්යයෙන් වැදි රජු සටන් කළ මොහොතේ තමා ඔහු කෙරෙහි ආලයෙන් බැඳුණු බැවින් තමා ඔහුගේ දිවි ගැලවූ බව බිසව වැදි රජුට පවසන නමුත් වැදි රජු මෙහිදී පුදුමය පළ කර මෙසේ කියයි.''ඔබ බස මට නොතේරේ, සොඳුර, මා දිනුවේ මගේ දක්ෂකමින් මිස ඔබගේ උපකාරයෙන් බව නොදනිමි. සැමියාගේ අණ පරිදි මගේ ගෙළ සිඳිනු වස් ඔහුට කඩුව දීමට ඔබ සැරසුණා මම දිටිමි.''[6]

මගේ මතය වන්නේ මේ එක පියවරින් සරච්චන්ද්‍ර තම නාට්‍යය බෞද්ධ මෙන්ම නවීන කළ බව යි. මක්නිසාද යත් මෙයින් නාට්‍යය බෞද්ධ දර්ශනය හා බෞද්ධ මනෝ විද්‍යාව මෙන්ම නවීන මනෝ විද්‍යාව ඇසුරෙන් අර්ථ කථනය කිරීමට මඟ පෑදුණු හෙයිනි.

මුල් ජාතක වස්තුවේ ස්ත්‍රියක් තම සැමියාට ද්‍රෝහී වීමත්, එහි ප්‍රතිවිපාකයක් වශයෙන් ඇගේ ම විනාශය සිදුවීමත් පිළිබඳ කතාව ඊට කොතරම් බෞද්ධ පිරුවටය අඳවා තිබුණත් එහි වැඩියෙන් ගැබ් කරන්නේ භාරතීය හා හින්දු තේමාවකි. සති පූජාව එනම් ස්වාමියාගේ දර සෑයෙහි තම ජීවිතය කැප කිරීම පිළිවෙතක් කරන ඒ ආකල්පය හා හොඳින් පුට්ටු වන තේමාවකි. ජාතක වස්තුන් හා ජන නාටක වශයෙන් මනමේ හා සඳකිඳුරු ශ්‍රී ලංකික සංස්කෘතියේ චූල සම්ප්‍රදායේත් එමඟින් මහා සම්ප්‍රදායේත් පතිවත එනම් ස්ත්‍රිය තුළ ස්වාමියා කෙරෙහි තිබිය යුතු ස්ත්‍රීත්වය ප්‍රවර්ධනය කිරීමේ මෙවලම් විය. එක එල්ලේ ස්වාමියාට කඩුව නොදී "මෙකගින් ඇයි ඔහු ගෙළ සිඳ ලන්නේ" කියමින් බිසවට පැකිළෙන්නට සැලැස්වීමෙන් සරච්චන්ද්‍ර තත්ත්වය මනෝ විද්‍යාකරණය කරයි. ඔහු විසින් ම දෙන අර්ථකථනය වන්නේ වනය විසවගේ සිතෙහි බිය පහළ කරන බවත් එමෙන්ම ඇයට මොහොතකට වැදි රජු නිසා ආරක්ෂිතභාවයක් පිළිබඳ හැඟීමක් ජනිත වු බවත් ඒ කරුණ ඇගේ පැකිළීම බිහි කළ බවත් ය. මේ මතය සරච්චන්ද්‍ර පහත දැක්වෙන පේළිවලින් සංවාහනය කරයි.

කුමරා : ගියා වැද්දෝ - නොම විද්දෝ - ඉඩ ලද්දෝ අපි මෙවරා

බිසව : තව ඇද්දෝ - පසු එද්දෝ - බිය නැද්දෝ - මෙම ගමනා

බිසව : දිරියෙන් යුද කළ - ඔබ දුටු වේලේ
මොහොතින් සිත මා - පිරුණයි ආලේ
වනයේ නෙක බිය - පහව යමින්නේ
චංචල වූ සිත - සැනසුම වින්දේ

බිසවගේ පැකිළීම පිළිබඳව කෙනෙකුට (තවත්) වෙනත් අර්ථ කථනයක් දිය හැකි අතර අපට මෙහි වැදගත් වන්නේ සරච්චන්ද්‍ර බුදු සමයෙහි අවධාරණය කෙරෙන චෛතසිකයන්ගේ වහා වෙනස් වන සුළු බව (ක්ෂණ භංගුරත්වය) නාට්‍යයේ සත්භාවයට පත් කිරීම යි. සරච්චන්ද්‍රයන් තම ආචාර්ය උපාධි නිබන්ධනයෙහි දැක්වූ බෞද්ධ මනෝ විද්‍යාවේ එන ක්ෂණවාදය එක් එක් මනෝ මොහොතක් (උත්පාද, ස්ථිති, භංග යන) අවධි තුනකින් සෑදුණු බවත් චෛතසිකයක් පවතින කාල පරිච්ඡේදය භෞතික මොහොතක කාල පරිච්ඡේදයකින් සොළොසකින් එකක් බවත් කියයි.[8] කෙනෙකු මනස සංවර කර ගැනීම අවශ්‍ය බව බුදු සමය කියන අතර ම ලොව ඉතාමත් ශීඝ්‍රයෙන් විචලනය වන ප්‍රපංචය මනස බව බුදු දහම ප්‍රත්‍යභිඥානය කරයි. බිසවට පැකිළෙන්නට සැලැස්වීමෙන් සරච්චන්ද්‍රයන් බෞද්ධ ශ්‍රාවක දර්ශනයත් ක්ෂණවාදී බෞද්ධ මනෝ විද්‍යාවත් තම මනමේ නාටකයේ අන්තර්ගතයක් බවට පත් කළේ ය. පැකිළීම මෙහි මොහොතක් පමණි. බිසවගේ පැකිළීම ආසාදක විය. මක් නිසාද යත්, කුමරු යළිත් මොහොතක් මානසික වශයෙන් සසල වන හෙයිනි. මෙහි අවසාන ප්‍රතිඵලය වන්නේ ඔවුන් දෙදෙනාම මරණයට ගොදුරු වීමයි.

පැකිළීම අවිනිශ්චය හඟවයි. එහෙත් පැකිළීම පෙළඹුමක සංඥාවක් ද විය හැකිය. පෙළඹුමක් සම්භාව්‍ය වුවා සේය. ඒ පෙළඹුම කුමක් වී ද? එමෙන්ම කුමරු මරා දමන්නට පෙර බිසවට ඒ පෙළඹුම පිළිබඳව පූර්ණ සම්ප්‍රජානනයක් ඇති වී ද? ඇතැම් විට එසේ වුවා විය හැකි ය. එහෙත් ඇය පතිභක්තිය ඇති බිරිඳක් ලෙස එය මැඩපවත්වා ගන්නට තැත් කළා ද? එසේත් නැත්නම් එය සරච්චන්ද්‍රයන් තම ග්‍රන්ථයෙහි විඥානය දකින ලෙසට "අඥ වේදිතයක්" වූයේ ද? ඇතැම් විට එසේ වූවා විය හැකිය. මේ විකල්පය ගතහොත් කුමරු ඝාතනය කළ පසු කොහොමටත් තමාට අවශ්‍ය වූයේ වැදි රජුට කඩුව දීමට යැයි බිසව වැදිරජුට කීවේ බොරුවක් ද? ඇ එසේ කිරීමේ හේතු බිය හා ආරක්ෂාව පැතීම ද? නැත්නම් සැමියා මිය යාමෙන් පසු එතෙක් මැඩ පවත්වා ගන්නට උත්සාහ කළ හැඟීම් ඇය නිදහස් ව පළ කළා ද?

අර්ථකථනය, එහෙයින්ම මනෝ විද්‍යාත්මක සත්‍යය විවෘතව තැබීමෙන් සරච්චන්ද්‍රයන් තවත් දාර්ශනික ප්‍රශ්නයක් සත්තාව හා මායාව පිළිබඳව ප්‍රශ්නයද මතු කරන්නේ ය. රෂොමොන් හි මෙන් නොව මනමේ නාටකයෙහි භෞතික වශයෙන් කුමක් කෙසේ සිදු වී ද යන්න ගැන සැකයක් නැත. මරණ දෙකක ඛේදවාචකය හා ඒවා කෙසේ සිදු වී ද යන කරුණු ස්ථාපිත ය. එහෙත් ඇයි මේ ප්‍රපඤ්චව සිදුවූයේ යන්න, එසේ නැත්නම් ඒවාට හේතු වූ මනෝමය ප්‍රපඤ්චව, මායාමය හා නොපැහැදිලි තත්ත්වයක ඇත. මේ භෞතික සත්තාව - මරණ - නිර්මාණය වීම මානසික සිද්ධීන් මත රඳා පවතී. වැදි රජු තුළ, මනමේ කුමරු තුළ, ඒ සැමටම වඩා බිසව තුළ, ඇතිවන මානසික සිද්ධීන් මත මේ ක්‍රියාදාමය රඳා පවතී. ඉදින් මානසික සිද්ධීන් වෙනස් වී නම් භෞතික සිද්ධින් වෙනස් වන්නේය. ''මනෝ පුබ්බංගමා ධම්මා'' සරච්චන්ද්‍ර මේ ක්‍රියාදාමය එතෙක් දුර යයි. ඒ ථෙරවාද සත්තාව යි.

එහෙත් ඔහු ඉන් ඔබ්බට නොයයි. ජාතක වස්තුව එමගින් ශ්‍රී ලාංකික සම්ප්‍රදායට හැකිතාක් සමීපව සිටීම ඔහුට අවශ්‍ය විය. මේ තත්ත්වය හා සරච්චන්ද්‍ර තම මනමේ නාටකයට අදහස් උකහා ගත් රෂොමොන් අතර පිළි සැසඳුම බලන්න. රෂොමොන් සත්තාව හා මායාව අතර සම්බන්ධය සීමාන්තික මට්ටමකට ගෙන යයි. එහි භෞතික සත්තාව - වනයේ සිද්ධ වූ දේ - එක් එක් කථකයා සමඟ වෙනස් වෙයි. භෞතික සත්තාව කථකයා විසින් එක් එක් මනසක් විසින් 'නිර්මාණය' කෙරේ. එහෙයින්ම එය මනෝ නිර්මිත මායාවකි. ''රෂොමොන් කුරූපණය කරන මහා කැඩපතක් වැනිය. නැත ඊටත් වඩා හොඳින් කියනවා නම් එය සත්තාව පරාවර්තනය හා වර්තනය වන ප්‍රිස්මයන් සමුදායකි.''[9] යි ඩොනල්ඩ් රිචී ලීවේ ය. කැඩපත්වලින් නොව මිණියෙන් සෑදුණු මන්දිරයන් මඟින් අනන්තය දක්වා දිවෙන බුද්ධ ක්ෂේත්‍රයන් පරාවර්තන හා දූරේක්ෂ කිරීම විමලකීර්ති නිර්දේශ හා අවතම්සක වැනි මහායාන සූත්‍රයන් හි සුලභ දෙයකි. ''කුරොසාවාගේ කේන්ද්‍රීය තේමාව, ලොව මායාවකි. ඔබම ඔබේ සත්තාවය හදයි.''[10] යැයි රිචී තව දුරටත් ලීවේය. අප මෙම රචනාවේ මුලදී ඉදිරිපත් කළ සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ විභාගයට ලක්වූ වසුබන්ධුගේ දර්ශනයට ඒ තත්ත්වය ඉතා සමීප වන්නේ ය.

''සැමියාගේ අණ පරිදි මාගේ ගෙල සිඳිනු වස් ඔහුට කඩුව දීම සඳහා ඔබ සැරසුණා මම දිටිමි'' යැයි වැදි රජු බිසවට කියන තැන ඉඟිවන ප්‍රත්‍යනීක සත්තාවයන් දක්වන ප්‍රත්‍යක්ෂයෙහි වූ සුළු මායාවන් හැර මනමේ නාටකයේ භෞතික සිදුවීම් නිශ්චිතය. ප්‍රේක්ෂකයා ක්‍රියාවන් දකින අතර පොතේ ගුරු කථනය කරන්නේ එක වෘත්තාන්තයක් පමණි. භෞතික සිදුවීම් තාර්කික යථානුභූතිවාදියෙකුගේ නිරීක්ෂණ වාක්‍ය මෙන් අචලය ය. ස්ථාපිත ය. අඳුරු පෙට්ටියේ තිබෙන්නේ මානසික සිද්ධින් ය.

එතෙකුදු වුවත් විස්මය දනවන අන්දමකට සත්භාවය පිළිබඳ ගැටලුව මනමේ නාටකයෙන් පැන නගින්නේය. රෂොමොන්හි එක් එක් කථකයා ඔහුගේ/ ඇයගේ සත් ලෝකයෙහි හෝ ඔහුගේ/ඇයගේ සත්‍යයෙහි ජීවත් වන්නේය. එක් එක් පුද්ගලයා තම ගෞරවය හෝ ගර්වය සංරක්ෂණය කෙරෙන වෘත්තාන්තයක් කථනය කරන්නේ ය.[11] එකිනෙකාගේ මනෝභාවයන් හෝ ආකල්පයන් ප්‍රකාශිත චර්යාව වශයෙන් බාහිරව ගොඩ නැගෙන බව පෙනේ. පින්තූරයේ සිටින අනික් අය ලෑල්ල මත තිබෙන තමන්ගේ ඉත්තන් පමණි. එහෙත් එක් එක් කථකයෙකුට ඔහුගේ/ ඇයගේ සත්‍යය ගැන සහතිකය. මනමේ නාටකයෙහි ගැටලුව වන්නේ අප එනම් ප්‍රේක්ෂකයන් පමණක් සත්‍යය නොදැනීම නොවේ. සරච්චන්ද්‍රයන් ඒ නාටකය ගොඩනගන අන්දමට මනමේ බිසව වුවත් තම සත්‍යය දන්නේ නැතිවා වන්නට පුළුවන. ඇයට එක සත්‍යයක් නොමැති වන්නට පුළුවන. ඇගේ සත්‍යය එක් එක් ස්ථානයේ මෙන්ම කාලයේ බහුච්ඡේදනය වුවක් විය හැක. පැකිළීම දෙගිඩියාව එකිනෙකට පටහැණි බලවේග විසින් විවිධ දෙසට ඇදීම ඇගේ සත් ලෝකය වැඩිමනත් වුවොත් මොහොතකට සීමා වුවකි. ඇතැම් විට ඇගේ සත් භාවය කෙතරම් ද්‍රාව ද යත් එය කවර ලෙසකින්වත් සංවෘතව හෝ විවෘතව සිතෙහි හෝ ගතෙහි උපලබ්ධිය ලබන්නේ නැත. වෙනත් වචනවලින් කියන්නේ නම් ඇගේ සත්‍යය විසංවාදයෙන් සෑදුණු සත්‍යයක් වන හෙයින් එය සත්‍යයක් නොවන්නේය.

මනමේ නාටකය පිළිබඳ මේ සාකච්ඡාව අප හමාර කරන්නට පෙර තවත් කරුණු දෙකක් ගැන සඳහන් කළ හැකිය. සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍යයේ තේමාව ගොඩනගත අයුරින් එය වර්තමාන නොහොත් සමකාලීන බවට පත්විය. වර්තමාන නාට්‍යය බෙහෙවින් මනෝවිද්‍යාව වටා භ්‍රමණය වෙයි. බිය හා

ලිංගිකාශාව චෛතන්‍යය මෙහෙයවන මූලික බලවේගයන්ගෙන් දෙකක් වන අතර ස්ත්‍රියකගේ බිය හා (ඇට) ආරක්ෂාව අවශ්‍ය බව පිළිබඳ අදහස ලිංගික පෙලඹවීමක සම්භාව්‍යය සමඟ යන්තම් මුසු කර සරච්චන්ද්‍ර මනමේ නාටකයේ උපයෝගී කරගනී.

අපගේ උනන්දුව යොමුවන දෙවන කරුණ මතුවන්නේ මේ නාට්‍යයේත් අනිත් නාට්‍යවලත් සරච්චන්ද්‍ර ලිංගිකාශාව හසුරුවන ආකාරයෙනි. මනමේ බිසවගේ චරිතය ගොඩනැගීමේ දී සමකාලීන අපරදිග ලිංගික මනෝවිද්‍යාවේ අදහස් උපරිම ලෙස ප්‍රයෝජනයට ගැනීමට උසි ගන්වන සුළු අවකාශයක් මනමේ කථාවේ ඇත. වැදි රජුගේ හැඩිදැඩි රළු පරළු (''රකුසෙකු සේ මා - ගත ගොරහැඩි වේ'') මහත් ශාරීරික ශක්තිය සහිත මෘගයෙකුගේ ලක්ෂණවල ඇති දෘශ්‍ය ගෝචර ආකර්ෂණය තමා ලබා ගැනීමට සටන් කරන පුද්ගලයෙකු සඳහා ස්ත්‍රියක තුළ ඇති අභිලාෂය (සසඳන්නː රෂොමොන්)[12] ආක්‍රමණිකයා විසින් ගෝත්‍ර සීමා අඩස්සියෙන් ඩැහැගෙන යෑම පිළිබඳ ස්ත්‍රියගේ සිහිනය ආදී දේට මෙහි ඉඩ ඇත. එහෙත් මේ ලෝරන්සියානු මෘග ශක්තිය උපයෝගී කර ගැනීම සරච්චන්ද්‍රයන්ට අනභිමතය. බිසවගේ අසතීත්වය ජාතක කථාව දක්වන අතර, ඒ අනුව හඟවනු ලබන්නේ බිසව කෙරෙහි වූ වැදි රජුගේ ශාරීරික ආකර්ෂණය වන හෙයින්, ජාතක වස්තුවට අනුකූලවම ඒ අංග ලක්ෂණ වර්ධනය කිරීමට සරච්චන්ද්‍රයන්ට අවකාශ තිබිණ. සරච්චන්ද්‍ර ඒ ලක්ෂණය ප්‍රේක්ෂකයාගෙන් මුවා නොකරයි. එහෙත් ඔහු එය පුම්බා හුවා දැක්වීමට නොයයි.

ලිංගික මනෝ විද්‍යාව සුරා එයින් පල නෙළා ගැනීම තම අනෙක් නාට්‍යවල (නිදසුන් වශයෙන් ලෝමහංස නාට්‍යයෙහි) සරච්චන්ද්‍රයන්ට කළ හැකිව තිබුණු නමුත් මේ අංගය අධිරංගනය කිරීමට ඔහු මැලිවූ බව පෙනී යන දෙයකි. පුනර්ජීවයට පත්කරන සංස්කෘතිය පාරම්පරික සංස්කෘතියේ ආධ්‍යාත්මික සාරධර්ම රැකිය යුතු යයි ඔහු තුළ වූ හැඟීම මීට හේතු වූවා විය හැකිය.

''.......නාට්‍යකරුවා අලුතින් දක්වන දේ කථා පුවතේ පාරම්පරික රටාවට ගැළපෙන්නක් විය යුතු ය. කථා නායකයෙකුගේ චරිතය වෙනස් කළහොත් ඒ වෙනස පාරම්පරිකව ඇදී ඇති ඔහුගේ චරිතයේ තර්කානුකූල විකාශනයත් විය යුතු ය.නැතහොත් ඒ ජනප්‍රවාදයේ විකෘතියක් වන්නේ ය.''[13] යැයි ඔහු ලීවේ ය. කෙතරම් නවීකරණය වූ පුද්ගලයෙකු වුවත් සරච්චන්ද්‍ර පාරම්පරිකයෙකු ලෙසම රැඳී සිටියේය.[14]

(මෙම ලිපිය මහාචාර්ය ආර්.ඩී. ගුණරත්නයන්ගේ 'සරච්චන්ද්‍ර දාර්ශනිකයා හා කලාකරුවා' යන ග්‍රන්ථයේ මනමේ පිළිබඳ ලියැවුණු විචාරයෙන් උපුටා ගන්නා ලදී)

සටහන්

1. පිං ඇති සරසවි වරමක් දෙන්නේː පිටු 194, 199, 228
2. එම පිටු 194 සිට
3. එම පිට 197
4. රෂොමොන්, පිට 12
5. බැරට්, විලියම්, Zen Buddhism, Selected writings of D.T. Zusuki, ඩබල් ඩේ ඇන්කර්, 1956,පිට 120
6. එදිරිවීර, සරච්චන්ද්‍ර, මනමේ නාටකය කොළඹ, ඇස් ගොඩගේ, 1996, පිට 30, රෂොමොන් කථකයන්ගේ ප්‍රමුඛ ලක්ෂණයක් වන ආත්ම ගෞරවය හෝ අහංකාරකම වැදි රජු මෙහිදී තමා ජය ගත්තේ තම දක්ෂකමින් මිස බිසවගේ ආධාරයෙන් නොවන බව ප්‍රතිශ්වය කිරීමේ හා බිසව අතරමං කොට යාමේ හේතුව විය හැක
7. සාර සංග්‍රහය, පිට 26, සරච්චන්ද්‍ර මේ පද උපයෝගී කරගත් අයුරු සසඳන්න
8. Buddhist Psychology of Perception, පිටු 42-43

9. රෂොමොන් පිට 227

10. එතැනම

11. සසඳන්න රිචී රෂොමොන්වල පිට 225

12. රෂොමොන් පිටු 109, 111 සමුරායි - භූතයාः "ඔහු (මංකොල්ලකරු තජමොරු) කීවා තමා ඇට හර දුන්නේ ඔහු තුළ ඇය කෙරෙහි ඇති වූ ඉමහත් ආලය නිසා කියා... මගේ බිරිඳ ඔහු දෙස බැලුවා, ඇගේ මුහුණ මෑදුව, නෙත් අඩවන්ව. අපේ මුළු යුග දිවියේ කවරදාකවත් ඈ ඊට වඩා ලස්සණට මා දක නැහැ...... ස්ත්‍රිය තජමොරු දෙස හිස ඔසවා ආයාචනයෙන් බලයි. ස්ත්‍රීයः මා රැගෙන යන්න, මා ඔබත් එක්ක රැගෙන යන්න."

13. වෙස්සන්තර ගීතාංග නාටකය, කොළඹ, ප්‍රදීපා, 1981, පිට 16

14. සසඳන්න, ද සිල්වා, ඩී.ඇම්. ESF (Ediriweera Sarachchandra: Festschrift,1988), පිට 33, මෙසේ ලියයි. "සරච්චන්ද්‍ර, ඔහුගේ අපරදිගට ඇති සියලු පක්ෂග්‍රාහීත්වය ඇතත්,... ඔහු පැහැදිලිවම සිංහල....(වීය)....

VIEWING MANAME IN CONTEXT

Prof. Ashley Halpe

We have got used to *Maname.*

Too used!

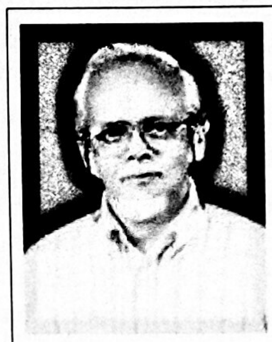
Perhaps we need to defamilarise it and see it again in the spirit in which it was first experienced in the open-air theatre on the Peradeniya campus or even at the Lionel Wendt - the former was, of course, an immensely more powerful encounter for this was the setting in which the play was truly at home.

In the first place, we need to re-imagine that event in relation to the Lankan experience of theatre before that time. Nothing in our earlier experience had prepared us for what we encountered from the moment the musicians took their places on the stage.

Sinhala theatre had so far oscillated between the derivative showiness of the *Nurti* and the charming mixture of farce and sentimentality concocted by B.A.W. Jayamanne and the like. Ironically, the basis and the inspiration of the *Nurti* developed by the Parsee theatre company which brought the form to this country was Victorian melodrama, though *Sri Sangabo* and *Vessantara* appropriated the *Nurti,* assimilating the form to the Buddhist revival. On the other hand we have the Jayamanne plays such as *Kadavunu Poronduva* (The Broken Promise) and *Kapati Arakshakaya* (The Wicked Guardian) which were a mixture of the broadest slapstick and the sentimental melodrama aptly represented by the songs of Rukmani Devi.

Frequenters of the English-language theatre had had access to a much wider range of theatrical experience from Plautus to Wilde and Shakespeare to Pirandello and O'Neill, including Shudraka *(The Little Clay Cart)* and Hsiung *(Lady Precious Stream)* in English translation. Yet it seems distinctly odd in that context that the original drama of H.C.N de Lanerolle - the Mudaliyar plays,

and S.J.K. Crowther - *The Dowry Hunter* and the semi-original *He Comes From Jaffna* of E.F.C. Ludowyk should have harked back in dramaturgy, and attitudes to character and society, to the comedy of Gogol such as *The Government Inspector* and the "jests" of Chekov. Perhaps this was because of their assessment of the capacities of the audiences of the thirties and the forties and their modest view of their own abilities.



Prof. Ashley Halpe
B.A.Hons, (Cey.)
Ph.D. Bristol

Former professor of English in the University of Peradeniya and Dean of the Faculty of Arts; Chairman of the University Arts Council, Chairman of the Panel for Literature in English of the Arts Council of Sri Lanka.

He was Visiting Asian Professor in the United States in 1969-70 and has lectured at several universities in Germany, Australia and the U.S.A.

He is also a reputed writer, translator and a critic.

Similar feelings and views seem to have animated Professor Sarachchandra and his colleagues in the Sinhala Ranga Sabha when they sought to create a modern Sinhala drama, for they started by adapting Gogol's *The Government Inspector* as *Rahas Komasaris* and *Marriage* as *Kapuva Kapothi.* So their antidote to religio-historical romantic drama in the *Nurti* style was the same semi-realistic comedy, already old-fashioned in Europe, produced by de Lanerolle, Crowther and Ludowyk. Perhaps this resulted from discussions with Ludowyk for he and Mrs. Ludowyk had been invited into the Sinhala Ranga Sabha.

Audiences flocked to these plays. But when Professor Sarachchandra tried to build on this foundation for serious modern expression he reports that audiences seemed to think that anything in prose was intrinsically funny. His attempt to overcome this constraint resulted in *Pabavati* which is, after all, not significantly different from *Sri Sangabo* in its essential nature.

A sense of this background gives us a vivid impression of the extraordinary transformation of Sinhala drama and theatre that Professor Sarachchandra effected with *Maname.* Absolutely nothing that was happening in the Sri Lankan theatre at the time - or had happened in the seven decades or so of theatrical activity that had preceded *Maname* - could have enabled audiences, dramatists, critics and theatre folk generally to imagine what the new drama could be like.

One emerges from these explorations of context with an awed understanding of the magnitude - and daring - of the sheer difference of *Maname.* One feels that Professor Sarachchandra himself must have lived through the preceding months in a state of exhilaration and exaltation, the true "furor poeticus" - and, no doubt - of agonizing frustration at what Yeats called "theatre business, management of men."

Have we got so used to *Maname* that we cannot respond to it with an answering excitement?

We have in the first place to attune ourselves to a dramatic experience with a rather special rhythm. Professor Sarachchandra inducts us into this aesthetic world with a magnificently sure touch in the *ragadari-based* orchestral introduction which leads with great naturalness into the dignified cadences of the Pothegura's Prologue (which Shyamon Jayasinghe handled with a fine balance of measured chant and dramatic vocalization). With the entrance of the chorus of four women and four men the play begins to expand into a "composite artwork" - a Sinhala equivalent of the *gesamkunstwerk* conceptualized by Richard Wagner. There is, however, one important difference: the poetry of the text of *Manama* is immeasurably superior to the libretti of Wagner.

Thus, viewed purely as form, *Maname* combines music (itself a composite of classical *ragadari* music, folk music and the chants of the Catholic drama and hymns of the West Coast), dance and rhythmic movement, varieties of dramatic poetry from recitative to dramatic lyric using a wide range of rhetoric, costumes that are as much a feast for the eyes as the patterned movements on the stage and a rich vocabulary of controlled formal gesture and expression.

Nothing like this had been seen or attempted before in this country.

The totality absorbs and focuses the audience in a powerful aesthetic *geste,* the rich experiential rhythms of which culminate in a poignant tragic climax. Beginning in the familiar

universe of many-sided princely achievement and its due acclamation side by side with a lyric love-experience, the play intensifies into a conflict of values and a tragic dilemma. We first see the encounter between the almost hubristic *vira* confidence of Prince Maname and the bold authority of the Forest King. The conflict, passing through episodes of challenge, duel, seeming victory and sharp reversal for the prince ending in death, has a strong dramatic rhythm which give place to the pathos of the lamentation of the princess and her desperate attempt to make the best of her situation which only brings nemesis on her followed by remorse and the prospect of death. The audience is gathered inexorably into an experience of pity and awe in the classic Greek sense, but it is also, in the final sequence, enfolded in a healing compassion and ennobling resignation as the cadences of the valediction and the final chorus draw the play to its close.

The whole experience is one of exquisitely refined theatre as well as of a heightening of moral and spiritual consciousness making the play a great creative achievement as well a landmark in Sri Lankan cultural history. With it Professor Sarachchandra opened up a great new territory for himself and the Sinhala theatre. It is now a commonplace of Sri Lankan cultural history that after it Sinhala drama and theatre entered on a phase of exponential growth. This has included the exploration of many new possibilities and a heady openness to world drama from Sophocles to Dario Fo and is by no means over.

Professor Sarachchandra himself created a stream of drama which is unrivalled in our theatre history, from the short interludes like *Rattaran, Elova Gihin Melova Ava* and *Vellavaehun* to the major plays in which he explored the Maname Nataka form, his own unique creation: *Sinhabahu, Pemato Jayati Soko* and *Lomahansa Natakaya* and its variations, *Vessantara* and *Mahasara*. Indeed, in fairness to a great artist we need to remember that *Maname* is not perhaps the peak of Professor Sarachchandra's dramatic *oeuvre*. To my mind, there are twin peaks, *Sinhabahu* and *Pemato Jayati Soko*.

HOMAGE TO A PIONEER

Dr. Lakshmi de Silva

It is no exaggeration to state that Ediriweera Sarachchandra was the fountain-head of Sinhala drama. When Sarachchandra, an acute and meticulous scholar, and at that time Senior Lecturer in Modern Sinhalese Literature published The Sinhalese Folk Play. He received a Rockerfeller Foundation award in 1952 to study drama. His work in connection with this award took him to India, the United States and Japan. Earlier experimentation with adaptations of Western drama had convinced him that Sri Lanka lacking any native form of theatre, needed a mode akin to Eastern traditions. In 1956 when he presented Maname, converting the folk-drama style known as "Nadagam" to an intensely powerful stylized work of art, the form fired the enthusiasm of audiences, critics and playwrights and Sinhalese theatre was born. "Apart from the intrinsic dramatic achievement of Maname - its undoubted success in fusing action, words and music" (to quote Regi Siriwardena) it opened the floodgates of creativity for other playwrights who had till then known nothing more inspiring in the way of models than the Tower Hall Nurtis or the sentimental melodramas of the Minerva Players.

The influence of English colonialism on writers of unique talent may be seen in the resemblances between the careers of Sarachchandra and W.B. Yeats: a desire to revive consciousness of national identity is common to both. Like Yeats who turned to Irish folk tradition for material, Sarachchandra conceived a form of theatre with its roots in Sinhalese folk plays. Maname was the first result of that conception. D.M. de Silva, in his introduction to Love is the Bringer of Sorrow (1976), his translation of Sarachchandra's Pemato Jayati Soko (1969) suggests that audiences readily responded to Sarachchanras choice of classical diction because it recalled history and evoked a sense of national identity. In view of Yeats' use ofNoh conventions, it is interesting that Sarachchandra writes "It was when I saw Noh and Kabuki...

that the concept of Oriental theatre was formed in my mind". Both writers presumably reacted against Western realism to create a vision of antique heroic grace. Sarachchandra wrote other tragedies and comedies in which he drew upon Sinhalese folk plays: in this he was widely followed by other dramatists.



Dr. Lakshmi de Silva

Lakshmi de Silva is a retired Senior Lecturer of the Department of English, University of Kelaniya. **Form, function and fidelity: A study of their Relationship in the translation of poetry** was the title of her PhD thesis. Her translation of Henry Jayasena's 'Kuveni' brought her the Gratiaen Prize in 2000 and the State Literary Award in 2001. Her translation of Sarachchandra's Sinhabahu won her the State Literary Award for Translation in 2003. Both are poetic dramas. The book **Twelve Centuries of Sinhala Poetry** won her the State Literary Award for Translation for a third time in 2005. She won this award for a fourth time in 2010, with her joint translation of Martin Wickramasinghe's **Gamperaliya**. She was conferred the Sahithya Ratna (Gem of Literature) Award at the State Literary Award Ceremony in 2010.

To quote Sarachchandra

> "At that time there was nothing that could be called Sinhalese theatre. Actually although the Sinhalese possess a literature that goes back to about the 8th Century (this includes the verses on the 'Mirror Wall' of Sigiriya) no dramatic literature has been handed down to us from the written tradition. What survives today is the folk tradition.... I was concerned about this situation and wanted to do something about it. In my researches into the folk theatre the idea growing in my mind was that what would draw audiences to the theatre was a form of theatre that would have its roots in the style of the folk-plays, which I thought had an idiom of their own, although they lacked a literary framework in which the relationship of the characters to one another was worked out to its logical or artistic culmination."

The innate power of Maname, its taut dramatic tension lies precisely in this depiction of 'the relationship of the characters to one another'. Paradoxically, while the force of the play seems to lie in its starkness, at the core lies psychological subtlety that raises questions: how far is the lady ruled by passion, how far by her timidity and instinct for self-preservation? Is it integrity or vanity that impels the Veddah-king to reject her? Interestingly the portrayal of the lady was not static. As late as 1984, the published text of the play preserved the lines used in the original 1956 production

Lady: *diriyen yuda kala - oba dutu vēlē*
mohothin sitha mā - pirunai ālē
naethimuth rajakamā - obamai pathannē
aetha mata hima gira - oba samaginnē

Daring I saw you, courageous in fight
Love filled my whole heart there swift at the sight
Though I lose a kingdom I love you alone
With you shall the wilds prove more dear than a throne.

Here is an unreflecting, headlong response to masculinity and strength but by 1984, the stage version of these lines, and that preferred by the author ran as follows;

Lady: *diriyen yuda kala - oba dutu vēlē*
mohothin sitha mā - pirunai ālē
vanayē neka biya - pahava yaminnē
chanchala vū sitha - saenasuma vindē
naethimuth rajakama - obamai pathannē
aetha mata hima gira - oba samaginnē

Daring I saw you, valorous in fight
Love instant filled my mind there at the sight
Then all the terrors of the forest fled
My trembling mind grew tranquil, comforted:
I love you only, though I lose the right
To thrones - enough with you this mountain height.

To thrones - enough with you this mountain height.

The insertion of the two new lines which stress the helplessness and insecurity of the female are intended to offer some justification for her disloyalty

sithune kaduva oba athata ma dentā
The weapon in your hand I would have laid

to her husband whose position she finds dazzling, but to whom she has never declared her love. Contrast

Maname *sañdalu thale oba muva kamalā*
dutu vēle oba ma sith thula sānina pivisuna
e mohothe sita oba nirathurū
pahana vēeya ma hada maeduru

At the casement I glimpsed your lotus face
In my soul in that instant you took your place
From that moment onward enshrined alone
A lamp in the halls of my heart you shone

Lady: *oba vān tedapath niridungē*
aga mehesiya vān mā pin kala saetiya penennē
baranas-pura piri yasisuru
ivasili näetha narāmbana thuru

The merit I gained may by this be seen
That so great a monarch has made me queen
Eager I wait till before my eyes
The splendour of rich Benares lies

Her reactions arc totally self reflexive.

In the new version of the lady's declaration of love for the Veddah King the lines are more restrained and make the speech less sweeping and powerful. No longer is the lady a victim of impulse. Time has transformed the forest from a sunny blossoming bower filled with song birds to an oppressive and menacing gloom. Change intrudes though the surroundings are the same and works on the lady. Sarachchandra deals with the tragic irony of self-betrayal. The exultant pair who sing of spring are seen benighted and lost, and the love duet sung by Maname and his bride as they follow their circling stylized journey is paralleled by that sung by the Veddah King and lady and both foreshadow separation. The woman who has turned from Maname seeking greater security in love loses it by urging her claim.

Lady : I saved your life, O King. Had I not loved you, think, would I have done so?

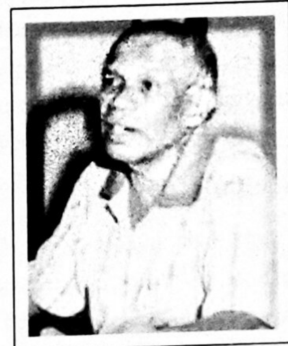
Veddah King : I do not understand your words, beloved. I defeated him by my own prowess, not by your aid. I saw you prepare to give the sword which he demanded to slay me.

Warned by the tone of hurt self-esteem, she retracts: her betrayal of Maname was only intention, not action: but it is too late. Sarachchandra postulates a world of tragic irony in which to seek is to lose. Such a vision with its complexity, its contradictions and counterpoise of human aspirations and the possibility of realization demands a form of expression that is subtle and capable of conveying manifold suggestions without loss of dramatic force. Maname did not only give expression to Sarachchandra's genius: it unlocked the door for others to express themselves with a flexibility and force denied to the limitations of prose and realism.

වසර පනහක මනමේ

මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම්

දේශපාලන නිදහස ලැබීමෙන් පසුව ශ්‍රී ලංකාවේ පැතිර ගිය අදහස වූයේ ඒ නිදහස හැම පැත්තකින්ම මතු විය යුතු බවයි. දේශපාලකයන්ට මෙය වාසිදායක මන්ත්‍රයක් වූ අතර විද්වත් පර්ෂදය ඒ නිදහස ජාතික පදනමක සිට දේශීය ස්වරූපයකින් බිහි කර ගත යුත්තක් සේ සැලකූහ. 1952 දී පිහිටු වූ ලංකා කලා මණ්ඩලය බ්‍රිතාන්‍ය මොඩලය අනුකරණයක් විය. ශාස්ත්‍රීය මධ්‍යස්ථානය ලෙස එකල පිළිගත් එකම ආයතනය වූ ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයේ ඉංග්‍රීසි අංශයේ ලුඩොවයික් මහාචාර්යතුමා යටත් විජිත සමයේ දී ඇති කළ නාට්‍ය කලා උද්දීප්තිය සිංහල සමිතියටත්, අනතුරුව 1952 සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලයටත් ගෙනා එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍ර මහාචාර්යතුමා 1956 නොවැම්බර් තුන් වැනි දින මනමේ නාඩගම නිෂ්පාදනය කොට රංගගත කළේය.



මහාචාර්ය තිස්ස කාරියවසම්
බී.ඒ. ගෞරව (ලංකා), එම්.ඒ. (ලංකා), පීඑච්.ඩී. (ලන්ඩන්)

පේරාදෙණිය ලංකා විශ්ව විද්‍යාලයෙන් සිංහල පිළිබඳ ගෞරව උපාධිය දිනාගත් තිස්ස කාරියවසම් ශ්‍රී ජයවර්ධනපුර විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල අධ්‍යයනාංශයේ මහාචාර්යවරයෙකු වශයෙන් හා ශාස්ත්‍රපීඨාධිපති වශයෙන් සේවය කොට විශ්‍රාම ලැබිය.

ජනශ්‍රැතිය හා නාට්‍ය කලාව යන විෂයයන් පිළිබඳ ප්‍රාමාණික විද්වතෙකු වන තිස්ස කාරියවසම් කෘතහස්ත ලේඛකයෙකු, විචාරකයෙකු මෙන්ම ශාස්ත්‍රීය නිබන්ධන රැසක කර්තෘවරයා ද වේ.

කැලණිය විශ්වවිද්‍යාලයට අනුබද්ධිතව තිබුණු සෞන්දර්ය අධ්‍යාපන ආයතනයේ අධ්‍යක්ෂධූරය මෙන්ම ජාතික රූපවාහිනී සංස්ථාවේ සභාපති තනතුර ද ඔහු හෙබවූ තනතුරු අතරින් දෙකකි.

පසුබිම

මේ සංසිද්ධියෙන් දැන් වසර පනහක් ගත වී ඇත. මනමේ පහළ වුණේ කවරාකාර පසුබිමක දැයි සිංහාවලෝකනය කිරීම වඩාත් වැදගත්ය. එකල සිංහල නාට්‍ය ප්‍රවාහ කිහිපයකින් ක්‍රියාත්මකව පැවැතුණු, ජනතාව අතර සප්‍රාණව පැවැතුණු කලාංගයක් විය. දේශීය නර්තන සහ උත්තර භාරතීය සංගීතයන් දියුණු කිරීමට කලායතනයක් පිහිටවූයේ 1953 දී ය. චිත්‍ර කලාව සහ මූර්ති කලාව වැනි කලාවන් කෙරෙහි වැඩි සැලකිල්ලක් යටත් විජිත යුගයේදීම ලැබී තිබිණි. මෙම කලාවන් අධ්‍යයනය සඳහා ද රජයේ කලායතනයේ ඉඩ ලැබුණි.

1955 වන විට කොළඹ මුල්කර ගෙන ප්‍රධාන නාට්‍ය ශාලාවල නාට්‍ය ප්‍රවාහ කිහිපයක් ම තිබුණේ සිංහල දෙමළ, ඉංග්‍රීසි චිත්‍රපටිවල ජනප්‍රියතාව මැද ය. සිරිසේන විමලවීර, බී.එල්. බෝධිපාල, ඕගන් රුද්‍රිගෝ, ඩී.වී. සෙනෙවිරත්න, පී.ටී.පී. ප්‍රේමචන්ද්‍ර කළ ටවර් සමාජ නාට්‍ය එකල එක් ශාඛාවක් ලෙස පැවතිණි. නීතිඥ ජෝන් ද සිල්වාගේ තූර්තිය මුල් සම්මතයෙන් පිටස්තර රාමුවකට ඇතුළු කොට ජේ.ඩී.ඒ පෙරේරා රංගගත කළේ තවත් ශාඛාවක් ලෙසයි. ඒ නාට්‍ය ජනකාන්ත විය. එකවර කොළඹදී දින පහ හය ප්‍රදර්ශනය කළ හැකි විය. කොළඹ මුල් කර ගෙන ස්වාභාවික නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් ද ව්‍යාප්ත වී පැවැතිණ. මනමේ ප්‍රදර්ශනය කළ දාම කොළඹ ශාලා දෙකක ටී.බී. ඉලංගරත්නගේ 'මන්ත්‍රී හාමුදුරුවෝ' සහ

පී.ඩී.එල්. පෙරේරාගේ 'කඳුළු' නම් ස්වාභාවික සංවාද නාටක දෙකම ප්‍රදර්ශනය විය. ප්‍රාදේශිකව සිංහල නාටකයෙන් චිත්‍රපටයට ගොස් යළිත් නාටකයට ආ මිනර්වා කණ්ඩායමත් ලැඩී රණසිංහගේ 'ආකේඩියන්ස්' සහ කඳානේ 'වික්ටරි' නාට්‍ය සංගමයත් කිරිදිවැල මාක් සමරනායක කණ්ඩායමත් තවත් මිශ්‍ර නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් පවත්වා ගෙන ගියහ.

එහෙයින් මනමේ නාටකය තනිව බිහි වුණු ආකස්මික ප්‍රපංචයක් නොවේ. මෙලෙස අතරමං වී නිදහස් ශ්‍රී ලංකාවට ගැළපෙන දේශජ කලා මාධ්‍යයක් සොයමින් සිටි ජනතාවට සහ රටකට ඒ සඳහා මඟ පෙන්වන ආලෝකාගාරයක් එහි විය. ඒ වන විට පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය සමඟ පබාවතී, වදින්න ගිය දේවාලේ, සත්ත්ව කරුණාව සහ බහින කලාව රචනා කොට නිෂ්පාදනය කොට වූ අත්දැකීම් සහ ස්වාභාවික සංවාද නාටක සම්ප්‍රදායේ අත්හදා බැලීම් කරමින් සිටි සරච්චන්ද්‍ර ගුරු දේවායාණෝ ප්‍රථම වරට තමා වසර විස්සකට වැඩි කාලයක් තිස්සේ සොයමින් ගිය දේශීය කලා මාර්ගයෙන් ආභාසය ලබමින් නාඩගම් සම්ප්‍රදාය ඇසුරු කරමින් නූතන රංග භූමියට සහ නවීන ප්‍රේක්ෂකයාට ගැළපෙන වචනයේ පරිසමාප්තාර්ථයෙන් නාටක යැයි සිද්ධාන්තගත කළ හැකි කලා කෘතියක් නිර්මාණය කළහ.

විශිෂ්ටතාව කුමක්ද?

මනමේ නාටකය පේරාදෙණියේ අවසාන ගවේෂ පුහුණුව කැරුණේ ගලහ පාරේ කලාගාරයේ පාදමේ ඇති දේශක වේදිකාවේ ය. එය ප්‍රමාණයෙන් ඉතා කුඩාය. මුළු විශ්ව විද්‍යාලයේම රංගනයක් වේදිකාගත කළ හැකි තැනක් තිබුණේ නැත. එය අවසානයේ දුටු අය මෙය සිංහල නාට්‍ය වංස කතාවේ අති විශාල පරිවර්තනයක් කරතැයි නොසිතුහ. ලයනල් වෙන්ඩ්ට් දර්ශනය ප්‍රේක්ෂක ඇබිත්තක් ඉදිරියෙහි රංග ගත වුව ද එය පරිවර්තනයක ආරම්භ වූයේ ය. ඒ කවර හෙයින් ද? මිනර්වා නාටකවල සහ කඳාන ජාඇල තුඩැල්ල සහ කිරිදිවැල නාටකවල ප්‍රදර්ශනය වූයේ මධ්‍යම පාන්තික අලි කකුල් සහිත කලිසම ඇඳ, ටයි කෝට් ඇඳ ගත් පිරිමි සහ උඩරට ඔසරි හෝ සාරි ඇඳ ගත් කාන්තාවෝ ය. බඩ මැද හම්පටිය බැඳ ඇඳ, අත්දිග මේස් බැනියමත් කරේ ලේන්සුවත් දාගෙන රෙද්දයි හැට්ටයයි ඇඳගත් සේවිකාවට පෙම් කරන එඩී ජයමාන්න සහ වෙනත් සේවක පන්තියේ අයත් පමණි මෙරට සාමාන්‍ය මිනිසුන් ලෙස ඇඳ පැලඳ සිටියේ. මේවායේ විස්තර වුණු පුද්ගලික රෝහල්, සාත්තු සේවිකාවන්, විදේශ ගමන්, පෙම් කිරීම්, ණය වීම්, පොලී ගෙවීම්, මෙරට සාමාන්‍ය පන්තියේ ජීවිතය නොවිණි. එසේම ඉලංගරත්නගේ සහ පී.ඩී.එල්. පෙරේරාගේ ස්වාභාවික සංවාද නාටකවලට ද බලපෑවේ ඉංග්‍රීසි, දෙමළ සහ සමහර සිංහල චිත්‍රපටවල ආභාසය යි. පෙරේරාගේ සින්දු ද හින්දි සින්දුවල තාලයට සිංහල වචන දැමූ ඒවා ය. මන්ත්‍රී හාමුදුරුවන්ගේ අතවැසියෝ බොති, ඡන්දාපේක්ෂකයන් ඔසවා ගෙන යති, සඟවා තබා ගනිති, දිනූ පසු පෙළපාලි යති. නූර්තියෙහි ජනප්‍රිය ආගමික හෝ ඓතිහාසික කතා සින්දු මාර්ගයෙන් යුරෝපයේ පැවැති මහා රංග ශෛලියේ ආභාසයෙන් කළ රූපණයෙන් පිරී ගිය කලාංගයක් වූ නමුදු පුනරුත්ථාපිත නූර්තිය මේ සියල්ලම අභිභවා පසුතල නිර්මාණයට, ඇඳුම් පැලඳුම්වලට වැඩි තැනක් දුන් බව පෙනේ. ගායනා සහ වාදන පළපුරුදු නළු නිළියන්ගෙන් ආයේ වුව ත් කරළිය මත ස්වාභාවික පසුතල නිර්මාණයට ගත් තැත නාටකයේ රසය අවම කළේය. ටවර් නාටකය යනුවෙන් ඉදිරිපත් කළ සමාජ නාටකවල සමහර කතාන්තර මෙරටට සම්බන්ධ සේ පෙනී ගියත් තැනින් තැන සින්දු ඇතුළත් කරමින්, ව්‍යාකරණානුකූල සිංහල කතා කරමින් සමාජ විචාර සහ දේශනාවලට මුල් තැන දෙමින් පවත්වා ගෙන ගිය කලාංග යක් විය. මේ සඳහා ද චිත්‍රපටයේ බලපෑම් තදින් එල්ල වී තිබිණි. මනමේ නාටකයේ මූලික වැදගත්කම වූයේ එය නාටකයක් වීමයි. ඒ ගති ලක්ෂණ හිමි වූ කලාංගයන් එකල නොවුණු හෙයින් නාටකය යනු කුමක්දැයි සංකල්පගත කරන්නට පෙරදිග සහ බටහිර මතවාදවල එකතුවෙන් විශිෂ්ට කලා කෘතියක් නිර්මාණය විය. නාටකය යනු සින්දුවත්, නැටුම්වත්, ඇඳුම් පැලඳුම්වත්, රංග භාණ්ඩවත්, රූපණයවත් විහිළු තහළුවත් යනුවෙන් එකිනෙකින් වෙන් කොට ගෙන ඒවා තරගකාරී ධාවන පථයකට දමන කලාවක් නොව කිසියම් ගැටලුවකින් ආරම්භ වී එය විසඳෙන නාට්‍ය උචිත අවස්ථාවක් හිමි කලාවක් බව සරච්චන්ද්‍ර පෙන්වා දුන්නේය.

තමන්ට වුවමනා පාත්‍රෝචිත නළු නිළියන් තෝරා ගැනීම මෙකල නාට්‍යකරුවන් නොසලකා හරින ලද්දකි. මෙහිදී බෙන් සිරිමාන්න, එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ, ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන්, හේමමාලි ගුණසේකර හා ශ්‍යාමන් ජයසිංහ වැනි ප්‍රධාන නළු නිළියන් පමණක් නොව ලයනල් ප්‍රනාන්දු වැනි චරිත රඟපෑ පිරිස ද ඒ ඒ චරිතවලට කෙතරම් උචිත වූවාහු ද? එසේම මේ නළු නිළියන්ට මහචාර්යවරයා නිදහසේ චරිතය සහ භූමිකාව ප්‍රේක්ෂකයන් වෙත ඉදිරිපත් කරන්නට ඉඩ දුන්නේය. එතෙක් ඉංග්‍රීසි නාටකයෙන්

ලුඩොවොයික් මහාචාර්යවරයා මෙන්ම, විදේශීය නිෂ්පාදකයකු වූ නියුමාන් ජුබාල් ආචාර්යවරයා ද පේරාදෙණි විශ්ව විද්‍යාලයීය විද්‍යාර්ථීන්ට හා මෙරට ඉංග්‍රීසි ප්‍රේක්ෂයන් හඳුන්වා දුන් රීතිය වූයේ 'නාටකය යනු අධ්‍යක්ෂගේ කලාවක්' බවයි. ප්‍රථම වරට 'නාටකය නළුවන්ගේ කලාවක්' බව ඒත්තු ගැන්වූයේ මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රය. ඒ මනමේ නාටකය මගිනි. මෙය මනමේ සමඟ සරච්චන්ද්‍ර ගෙනා නව සංකල්පයකි. පොතේ ගුරු ලෙස රඟපෑ ශ්‍යාමන් ජයසිංහගේ රූපණ කෞශල්‍යය මෙයට දිය හැකි හොඳම සාධකයයි. නළු නිළියන්ගේ ශික්ෂණය සිංහල නාටකයට ආයේ සරච්චන්ද්‍රගේ මනමේ නාටකයෙනි. ඊට පෙර විශ්ව විද්‍යාල නාටකවලත්, ටීටර් නාටකවලත්, නූර්ති නාටකවලත් ජයමාන්න, ලැඩී රණසිංහ මාක් සමරනායක නාටකවලත්, නළුවෝ අධ්‍යක්ෂගේ පාලනයෙන් වෙන් වී ස්වාධීනව රඟපාන්නට වූහ. ඔවුහු පොර පිටියක මනාපය ඉල්ලන ක්‍රීඩකයන් බවට පත්ව සිටියහ. සින්දු ඉල්ලා, රඟපෑම් ඉල්ලා, කරන ඇන්කෝර් කිරිල්ල මෙන්ම ප්‍රේක්ෂකයන්ගෙන් නැගෙන හිනාව වැඩි කරන්නට අතෙන් මවා කියන සංවාද ද අනවශ්‍ය රඟපෑම් ද නිසා නළුවන් අධ්‍යක්ෂකට පාලනය කළ නොහැකි තත්ත්වයට පත්ව තිබිණි. මනමේ නාටකයේ දී නළුවාගේ ශික්ෂණය නාටකයේ සාර්ථක භාවයට අවශ්‍ය බව එතුමා පෙන්වා දුන්නේය.

එකල සිංහල චිත්‍රපටවලත් නූර්තිවල මෙන්ම ටවර් නාටකවලත් නැටුම් ඇතුළත් විය. ඒ අතර පිරිමි නටන බොම්බේ ඩාන්ස් ද ජනප්‍රිය විය. මේවා මෙරට සාම්ප්‍රදායික නර්තන පද්ධතීන්ට හෝ භාරතීය සම්භාව්‍ය නර්තන පද්ධතීන්ට සම්බන්ධ නොවූ විකෘතිකර සංකර ඇඟ නැටවීම් බවට පත්ව තිබිණි. මනමේ නාටකයේ නර්තනය සඳහා වසන්ත කුමාර කළේ දෙමළ කුත්තු නාටකවලත් කෝලම්වලත් ආ ගැමි නැටුම් සුමුදු කලාංගයක් බවට පත් කිරීමයි. චාල්ස් සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ ද තම සාම්ප්‍රදායික ගමන් තාල සහ අත් පා චලන නූතන වේදිකාවට මෙන්ම නළු නිළියන්ට ද ගැළපෙන ලෙස සකස් කළේ ය. ගමේ නාඩගම් ළඟින් ඇසුරු කළ වැල්ලම්පිටියේ සිටි ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන් බිසවගේ චරිතයට ප්‍රාණය ලබා දුන්නී ඒ මඟ යමිනි. ඒ වන විට සිංහල වේදිකාවේ වැඩි තැනක් ලැබුණේ රංග භාණ්ඩවලටයි. මිනර්වා කණ්ඩායම රට පුරා සංචාරය කළේ ලොරි දෙකක පුටු මේස අල්මාරි සහ ජනෙල් දොරවල් ද සමගයි. නූර්තිවලට හැකි තරම් ස්වාභාවිකත්වය දීමට පසුතල නිර්මාණය කරන ලදහ. ඒ සඳහා ජේ.ඩී.ඒ පෙරේරා රජයේ ලලිත කලායතනයේ දැව අංශය මෙන්ම පින්තාරු අංශයද එහි ආචාර්යවරු ද සේවකයන් ද ප්‍රයෝජනයට ගත්තේය. වෙස්සන්තර නාටකයේ වංගගිරිය සඳහා වනාන්තරයක්ම මවන ලදී. මාළිගාව පින්තූරයක් තරමම රඟ බිම වසා පැතිර ගියේය. ටවර් නාටකයේ ද තත්ත්වය එයයි. එල්.ඩී.ඒ. රත්නායකගේ සරදියෙල් සඳහා රංග භූමිය මත රේල් පීලි ද කෝච්චි පෙට්ටි ද සකස් කෙරිණි. මනමේ නාටකයේ එවැනි රංග භාණ්ඩ නොමැති වීම විශේෂයකි. මුල් දර්ශන කිහිපයකට පමණක් පූර්ව රංග කොටසේ දී කුඩා සැරසිල්ලක් භාවිත කළත් එයද පසුව ඉවත් කරන ලද්දේය.

නාඩගම් කලාවේ මෙන්ම නූර්තියේ ද ටවර් නාටකයේ ද අංග රචනය මෙන්ම වෙස් මෝස්තර නිර්මාණය ද නාටකයේ ඇතුළාන්ත අංග ලෙස ගණන් නොගත් බව පෙනේ. මොනව හරි මුහුණේ ගෑමෙන්, පියර වැඩිපුර දැමීමෙන්, බොරු රැවුල් සහ හවරි පැළඳීමෙන් කළ අංග රචනා ආදිය වෙනුවට මහාචාර්ය සිරි ගුණසිංහ නව පැතිකඩක් නාටකයෙන් හඳුන්වා දුන්නේ ය. එය පන්ති දෙකක චරිත ඇතුළත් නාටකයකි. විද්වත් රාජගුරුන් සහ කුමාරවරුන් කුමාරියන් සිටින එක් පන්තියක් ද වැදි පිරිසක් සිටින පන්තියක් ද මේ චරිත අතර වූහ. ඔවුන් සඳහා භාවිත අංග රචනය ගන්න වැද්දන් ලෙස වෙස් මුහුණු ඇඳගෙන, කොළ අතු ඉණ හැඩ ඇඳගෙන ආ කෝලමේ වැද්දන් සහ වැදි රජු වෙනම පිරිසක් බවට පත් කෙරිණි. කළු සහ රතු තීරු සහිත ඉඟ සැරසිල්ල සහ මුහුණ මත සහ ඇඟ මත කළ වර්ණ රේඛාමය රචනාවන් මෙරට නාටකයක භාවිත වූයේ ප්‍රථම වරටයි. කළු රතු සහ සුදු නම්‍යතාවකින් යුක්ත රේඛාවන් අත පයේ ද මුහුණ මතද භාවිත විය. හිස් වැස්මවල් සහ රාජ ඔටුන්න ද විශේෂ සරල භාණ්ඩයක් විය. දුනු සහ ඊ ද ඊ කොපුවද සංකේතාත්මකව භාවිත කෙරිණි. කුමාරවරුන්ගේ සහ රාජගුරුතුමාගේ වෙස් මෝස්තර ද එසේය. ඇඳුම්වල ස්වභාවය සහ වර්ණය සහ මනමේ කුමාරයාගේ සරල ඇඳුම් පැළඳුම් බලන්න මනමේ කුමාරියගේ වළලු, මාල සහ මකුට සහිත කොණ්ඩා සැරසිල්ල, කළු පාට සැට්ටය සහ රතු සේලය සහ අදින ප්‍රමාණ ආදිය ද සිරි ගුණසිංහගේම නිර්මාණයයි. මෙහිලා

පොතේ ගුරුගේ ලෝගුව සහ පුස්තකය, රැවුල ආදියත් ගායන වෘන්දයේ ඇඳුමත් ගැන බලන්න. මේවා සියල්ලම නාටකයේ මූලික රසය තීව්‍ර කළ අතර, ඒවා නාටකයට උචිත සහ මනා ගැළපීමක් ද විය.

නූර්තියේදී සිදු වූ එක් දෙයක් නම් ගීත ගායනය සහ සංගීතය නළුවන්ගේ රූපණය යටපත් කොට තරගයට ඒමයි. ස්වාභාවික සංවාද නාටකවල ද බලහත්කාරයෙන් හෝ ගීත දහයක් හෝ ඊට වැඩි ගණනක් එකතු කරන ලදී. ටවර් නාටකයේද සින්දු අනවශ්‍ය ලෙස එකතු කළ අතර, සමහර සංගීත භාණ්ඩ වැඩිපුර ව්‍යවහාර කරන ලද්දේය. එහෙත් මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍ර තමා ද තාම්පුරාව සහිතව රඟ බිමෙහි සිට ගෙන සංගීතය සියුම් භාවිතයක් බවට පත් කළේ ය. බටනළාව, සිතාරය, එස්රාජය, මද්දල් බෙර දෙක ආදියෙන් නැඟුණේ සියුම් සංගීත රසයකි. එය නාට්‍යෝචිත ද විය. මද්දල් බෙර දෙක අඩු තාල සහ වැඩි තාල වාදනය මඟින් මුළු නාටකයේම රිද්මය පාලනය කළේ ය. සංගීතය නාට්‍යාත්මක සහ උචිතාත්මක විය යුතු බව නූතන නාටකයට හඳුන්වා දුන්නේ මනමේ නාඩගමයි. මෙලෙසින් මනමේ නාටකය නිසල ගඟ දිය රැල්ලක් සේ සියලු අංගෝපාංගයන් සමතුලනය කිරීමෙන් සරල නූතන නාටකයක් බවට පත් කරන ලද්දේ සරච්චන්ද්‍ර විසිනි. එසේම එම නාටකයේ අපූර්ව ආකස්මික ප්‍රභවය ගැන රෙජී සිරිවර්ධන, කේ.එම්. සිරිසේන, ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ වැනි විචාරකයෝ රසිකයන්ට කරුණු කියා දීමෙන් එළිපෙහෙළි කළහ. නාටකයට හොඳ විචාරකයන් සහ විචාර අවශ්‍ය බව මනමේ නාඩගමෙන් ප්‍රකාශයට පත් විය. වර්ෂ පනහක් යනු ශ්‍රී ලංකාවේ කලා නිර්මාණයක නම් දීර්ඝ කාල පරිච්ඡේදයකි. ඒ කාලය ඇතුළත මනමේ නාටකය එතුමාගේම ගෝල බාලයන් විසින් පිරිහෙළන ලද්දේය. මනමේ බිසවට සමහරු නම් දුන්හ. සුවච යන පදය නොදත් ඒ අර්ථකථකයෝ තම මුග්ධභාවය ලොවට හෙළි කළහ. ඒ 40 වැනි ජන්ම දිනයේය. සමහර ශිෂ්‍යයෝ මනමේ සරච්චන්ද්‍රගේ නොව ගුරුන්නාන්සේගේ යැයි කීහ. තවත් ශිෂ්‍යයෝ පුරුෂෝත්තමභාවය ගැනත් ඇගේ මව් ගැනත් සොයන්නට වූහ. පොත් පිට පොත් ලියැවුණත් මෙරට පාසල් පනස් දහසක පමණ ලක්ෂ ගණන් වාර්ෂිකව හැදෑරුවත් මනමේ තවමත් නියම ආකාරයෙන් අප දැක තිබේදැයි මට ගැටලුවකි. උසස් පෙළ උත්තර පත්‍රයක මනමේ බිසවගෙන් කඩුව ඉල්ලන මනමේ රජුට වැදි රජු කියන්නේ ''එක පාරින් මා මරන්න'' කියායැයි ලියන ශිෂ්‍යයෝත් සිටිති. සමහරු ගණය සදොස් යයි කියා මනමේ මනමෙ කළහ. එහෙයින් මනමේ ස්වර්ණ ජයන්තියේදී එම නාටකයටත් කතුවරයාටත් නිෂ්පාදකයාටත් අපට කළ හැකි උපරිම ප්‍රණාමය නම් මනමේ යළි කියවා බැලීමයි.

2006 නොවැම්බර් මස 02 වැනි බ්‍රහස්පතින්දා

දිවයින 'සරසවි උයන' අතිරේකයට සැපයූ ලිපියකි

Maname and its 'Imagined Community'

Yasodhara Sarachchandra

A constant reoccurring question that is put to me by many is what would I consider to be the most memorable event in my theatre career. I would have to say that, my advent into the role of Maname Queen was one of the momentous life changing events of my life, not just my theatre career. Many were the times that I had played this role in front of family and friends in my mother's sarees and make up with my unwavering siblings supporting me along. Today, I remember with great humility my father's tolerance and my mother's patience at my juvenile antics as these performances always ended up in a fiasco of sorts.

The fact that, at the time of the London performance of Maname, I had several years of experience on the public stage behind me, helped tremendously. We had just completed a successful year with my father's last play – Bhava Kadathurava in which I had taken a lead role. I had been in the role of Sinhaseevali in Sinhabahu for several years by then as well. The support from the cast, which comprised of giants such as Suminda Sirisena, Gamini Samarakoon, Jayalath Manorathne, Peiris Samarawickrama and Mahanama Wickramasinghe as well as the many words of wisdom from my father, saw me through that night at the Commonwealth Theatre in London and subsequently through the thousands of performances over the span of fifteen years.

It was a daunting challenge, thrust upon a seventeen year old. But it was one I took with great humbleness. The steadfast knowledge that I had a somewhat anxious mother watching my every move from behind the stage; a very excited little brother, wringing his hands once in a while from nervousness and peeping from the side curtains; my sister on stage, encouraging me on with nods and smiles; and above all, a calm and assured father, walking up and down behind the stage; all rooting for me made the challenge so much simpler. The humility that Kumari Menike showed by supporting me throughout the London performances has bonded us together as friends for life.

My greatest achievement in Maname was by being able to portray the Maname Queen as the victim of circumstances. To leave the audience with the dilemma of contemplating whether the Maname Queen had actually felt a stirring in her



Yashodhara Sarachchandra

Yashodhara is the daughter of late Professor E.R. Sarachchandra. She graduated from the University of Delhi with a Bachelor's (Hon.) Degree in Sociology and obtained the Master's Degree from the University of Colombo. Yashodhara acquired her Diploma in Vocal Music from the Bathkhande University, Lucknow, India under the guidance of Guru B. Victor Perera. She was awarded the Degree of Visaradha in Music (Instrumental -Sitar) as a pupil of Guru Devage.

She has been involved in professional drama for the past 31 years since she started her career at the tender age of nine. Since then she has performed in a series of plays of Prof Sarachchandra, Lalitha Sarachchandra and in Somalatha Subasinghe's 'Vikurthi'. She has also won national awards for talent in acting. The apex of her career ushered in somewhat fortuitously when she was called in to play the lead role in "Maname" as Maname Princess in London. In recognition for her contribution towards Sri Lankan Performing Arts, Yashodhara was awarded the Bunka Prize for Drama in 2001 by Japan. Yashodhara is currently following a Doctoral degree programme at the La Trobe University, Australia.

heart towards the Veddha King was the effect my father wished me to portray. He advised me to watch Akira Kurosawa's landmark film 'Rashomon' and to feel that encounter as an actor as well as a spectator.He allowed me to grow into the role; and gradually as I matured, to take my own experiences in life and people and share it with the audience through Maname.

The years I spent with Maname has nurtured and moulded me emotionally, intellectually and to some extent even spiritually. Similarly, throughout the past 56 years, there have been many whose lives have been intrinsically woven within the same tapestry as that of 'Maname'. A multitude of actors, musicians, costume designers, accessory makers, make-up artists, stage mangers, organizers, bus drivers and managers have come and gone. Some for greener pastures; some out of necessity; and others to the oblivion of a normal life. Most have dedicated a better part of their lives to 'Maname'. I believe that however minute their involvement, they are all part of the weave of that which is 'Maname'.

Personally, to me, the most decorative part of the tapestry is the audience.Since 1956, generation upon generation have grown up together with Maname. As many other members of the cast, I have seen the Maname audience journey from bashful teenagers to sombre adulthood and eventually to parenthood. Many are the instances when proud parents would introduce their excited, and at times reluctant young, to the cast after a performance; a ritual their parent had done for them previously.

I have experienced numerous international audiences and countless numbers of national audiences of Maname. The international audience ranged from migrant workers in Dubai to expatriates in London to the Diplomatic community in Singapore. The national audience is more varied and its quality inconsistent as it is susceptible to the political environment at various periods.However, I have experienced a common weave that binds all these diverse audiences as one – Maname.

As an amateur student of sociology I am very much intrigued by its implications. I would like to borrow the term 'imagined community' from Benedict Anderson (1983) to describe this phenomenon. Through the shared experience of 'Maname' the audiences are linked together to create a community. Within that shared experience is encompassed Sarachchandra's beliefs on culture, tradition and modernity; his exploration of feminism; his regard to experience and community; and above all, his profound understanding of the human condition.

Maname represents a part of Sri Lanka's cultural roots of nationalism. It continues to bond together 'communities' beyond the boundaries of class, religion and state; beyond the boundaries of age; and beyond borders across the seas. As a living work of art, Maname is destined to be an intrinsic part of our national narrative for many more generations to come.

SARACHCHANDRA AND THE ASIAN TRADITION

P.B. Galahitiyawa

From the beginning of history most of the Asian countries have adored and idealized the 'ideal' saints, philosophers and artists who have stamped infinity on the thought and life of the respective countries. Their contribution is considered invaluable for the upliftment of the entire human race. To a world given over to the pursuit of power and pleasure, wealth and glory, they declare the reality of the unseen world through their intellectual and creative work.

Among the Sri Lankan intellectuals engaged in this noble task Ediriweera Sarachchandra ranks above most of his contemporaries. To form a composite image of this multi faceted personality, we should go back to the socio-cultural background that had prevailed in this country as well as the other South Asian countries at the time of his birth (1914).

The great Asian cultural tradition that has nurtured and given its 'ideal shape' by Asian intellectuals in different fields had to face totally different cultural traditions once they were conquered by Western imperialists beginning from the 15th century, and the friction was inevitable. The dilemmas faced by the intellectual in these circumstances was a question of selection and synthesis; what aspects of the Western culture were to be admitted into the fold of national culture; what aspects of tradition were to be revived and how was a synthesis to be achieved so that the 'foreign' would no longer appear 'alien'.

The solutions for such questions did not come quickly. Asian intellectuals had to go through several phases and experiments with diverse modes, and it was a cumulative result of these experiments that a final synthesis was achieved. Prof. Humayun Kabir the first Minister for Scientific Research and Cultural Affairs of the newly independent India, once stated this situation in one of his articles (The Poetry of Rabindranath Tagore: The Indo-Asian culture: July 1960) as follows, 'Tagore was fortunate in both the time and place of his birth. The advent of the West had disturbed the placid waters of the Indian life and a new awakening had dazzled the Indian mind and made many of the early reformers blind imitators of the West. The first uncritical admiration was wearing off when Tagore was born, but the ideals brought by the West were still active and strong. At the same time there was a growing recognition of the values of India's own heritage. The time was therefore opportune for the emergence of a genius who could unite in himself Eastern and Western values.'

Sarachchandra's advent in our cultural scene occurred at a critical time of its development and it is very much similar to the socio-cultural background which prevailed at the time of Rabindranath Tagore's emergence in India as described by Prof. Humayun Kabir. This was the period that our society was attempting to free itself from the colonial bondage and trying to find its feet among the other nations in the East. Inspired by the struggle led by Mahatma Gandhi and Rabindranath Tagore for spiritual and cultural independence from the colonial dominance, Sarachchandra proceeded to Shanthiniketan to study Indian philosophy and music. Sarachchandra has recalled this experience on several occasion. Once he says "I went into this famous institute after seeing Tagore and his dance-drama, Shap Mochan, in Colombo a few

years before; having been enthralled by the sheer visual beauty of this work of art and enchanted by the music that accompanied its presentation. This was the time when realization of our own cultural impoverishment was beginning to dawn on our middle class youth partly as a result of Tagore's visit and there was an exodus to Shanthiniketan and other institutions in India like Adayar and Kerala Kala Mandalam, in search of roots." Sarachchandra was in Shanthiniketan for one year in 1938.

Although Sarachchandra went for his postgraduate studies to the University of London in 1947, and studied Western Philosophy, his interest in the fields of Asian tradition never disappeared. Since his return from England he had been more active in the fields of literature and theatre. He started his career as dramatist during the early nineteen forties with translations from the world theatre. Subsequently, he began writing his own plays and producing them. This soon led to the realization that if there was to be a lively art form commanding a deep commitment from the art loving public, a national theatrical idiom has to be established. With this end in view, Sarachchandra embarked on intensive search for any remains of what would be called an indigenous theatre.

The book "The Sinhalese Folk Play" published in 1952 was the end result of this research project, therein Sarachchandra demonstrated that these forms of folk rituals and entertainment could be found in dramatic interludes and other theatrical features which were parallel to certain forms of folk theatre in the present day India and which could in the final analysis are related to the classical Sanskrit theatre as evident in 'Natya Sastra of Bharatha'. As a sequel to this publication, the Rockefeller Foundation in the USA granted him a scholarship to study World Theatre and this provided him with an opportunity to visit India as well as Far Eastern countries like Japan and China. When he saw the Noh and Kabuki theatres of Japan he felt as if the image he had of the traditional oriental theatre had suddenly appeared on stage in front of his very eyes, as he states in his autobiography.

This experience he has acknowledged was immensely helpful in creating Maname (1956) which has been universally hailed as the initial step in the creation of a national theatre form in Sinhala, which has had gone into abeyance in South Asia due to the vicissitudes faced during the long periods of foreign rule.

As Prof. K.N.O. Dharmadasa states, "Maname was by far one of the most momentous events in the art world of 20th century in Sri Lanka. It was an outstanding combination of theatrical craft, poetic sophistication and dramatic concentration in which the essential elements in the folk theatrical traditions were adopted in the modern stage". Maname, followed by several other plays not only gave modern Sri Lankan theatre resurgence but also provided a cue for re-discovering of the roots of Asian theatre.

In addition to the upliftment of the academic and creative life of his fellow countrymen, Sarachchandra's contribution to reintroduce the Asian theatrical tradition to the South Asian countries and to the West also equally important and deserves to be discussed at length. Prof. Ayyappa Paniker of the University of Kerala in one of his articles titled "Sinhabahu and the Theatre of the Roots," says, "Ediriweera Sarachchandra's Sinhabahu seems to represent what is perhaps the earliest attempt in modern Asian theatre to shake off the influence of the Western

theatre and to re-discover the theatre of the roots." Here Paniker is making a very important observation. Sarachchandra was the pioneer modern dramatist in South Asia to bring the 'theatre of the roots' on modern stage. Of course the first step in that direction was Maname. Paniker most probably missed that point.

While serving at various universities and through his writings Sarachchandra was able to 'impart his knowledge to the international community at large. The series of lectures which he delivered at the American and German universities (1966, 1967, 1972); the series of articles which he wrote to the reputed Japanese journal 'Asai Shimbu' in 1957; his famous lecture on 'Drama in the Orient' which he delivered at the 'International House of Japan' in 1956; and his other essays such as 'Traditional Values and the Modernization of a Buddhist Society' -The Case of Ceylon (New York 1965), "The Uses of Tradition" (an interview. The Tulane Drama Review - USA), the article "From Vasubandu to Santharaksita: A Critical Examination of Some Buddhist Teaching of, the External World"; (Journal of Indian Philosophy (1971) and "Contemporary Indian Theatre (New York, USA) are some of his noteworthy contributions that could be mentioned in this connection.

According to Toshio Kawatake, a professor of drama at Waseda University, the first Kabuki performance abroad was held in the USA in 1960 and the inaugural Kabuki Conference was held in Vienna in 1981. It needs mention that among the Asian intellectuals engaged in introducing the drama of the Orient to the West, Sarachchandra should be considered as one of the pioneers.



වැදි රජ - නිශ්ශංක දිද්දෙණිය
මනමේ කුමරිය - යසෝධරා සරච්චන්ද්‍ර



මනමේ කුමරා - ගාමිණී සමරකෝන්
මනමේ කුමරිය - යසෝධරා සරච්චන්ද්‍ර
වැදි රජ - පීරිස් සමරවික්‍රම   ඡායාරූපය - දි.ග.සෝමපාල



මනමේ නාට්‍යයේ ජවනිකාවක් - වැදි පිරිසගේ රංගාවතරණය
මනමේ කුමරු - විජය නන්දසිරි   මනමේ කුමරි - කුමාරි අත්තනායක
ඡායාරූපය- දි.ග සෝමපාල



ලන්ඩන්හි 'මර්මේඩ්' රඟහලේ රැඟුමෙන් අනතුරුව

මනමේ කුමරා (ගාමිණී සමරකෝන්), මනමේ කුමරිය (යසෝධරා සරච්චන්ද්‍ර) සමඟ

මහාචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්



'මනමේ' ලලිතා සරච්චන්ද්‍ර නව නිෂ්පාදනයේ

මනමේ කුමරා - සනත් විමලසිරි

මනමේ කුමරිය - ලක්ෂානි අමරතුංග



'මනමේ' ලලිතා සරච්චන්ද්‍ර නව නිෂ්පාදනයේ
වැදි රජු - රාජිත හේවාතන්තිරිගේ
මනමේ කුමරිය - ලක්ෂානි අමරතුංග

පස්වන කොටස
PART V

පුවත්පත් හා සඟරාවන්හි පළ වූ මනමේ පිළිබඳ සුවිශේෂ ඇගැයුම් කීපයක්

Some of the Noteworthy Appreciations of Maname which appeared in Newspapers and Periodicals

පස් වන කොටස

Part V

පටුන

Contents

පිටුව

AN INTENSIFIED FOLK PLAY : Maname Nadagama

Martin Wickramasinghe

Dr. Sarachchandra by eliminating all stock characters of the Nadagama has succeeded in writing and producing an intensified folk play which can be staged in two and a half hours.

I have seen a rehearsal (not a dress rehearsal) of it. I am writing this note merely to introduce this folk play to the city people who are not acquainted with the Nadagama, its form and technique.

Maname Nadagama is an adoption of a folk play which was a part of the primitive folk drama of the Sinhalese known as Kolam Natuma. The Nadagama, I believe, was a direct descendent of the Kolam. If we delete all the stock characters from the Kolam and graft the remaining character of the king and his retinue onto the dramatized version of Maname Kathava, we get the operatic folk play called the Nadagama.

An Adaptation

The versified text of the Sandakinduru Jathaka and Maname Kathava is always re-printed together as one booklet. The text of the Maname story begins abruptly by introducing Prince Maname. This beginning and the words of the last line of the first verse; "Behold the king Maname entering the stage" suggest that it was a part of the Kolam.

The Maname Nadagama which is to be stages shortly by the University Sinhalese Society is an adaptation of the version of the story dramatized by folk poets for the Kolam. Eliminating all unnecessary elements and crudities, this new adaptation is made to suit the style and technique of Nadagama.

The Nadagama is a form of traditional play which was staged not in one night but over several nights. The extension of the play

to run for several nights became possible because of a series of stock characters borrowed from the Kolam. These borrowed characters represented the king and his retinue who



Martin Wickramasinghe (1891-1976)

One of the greatest Sri Lanka intellectuals of the 20th Century, Martin Wickramasinghe excelled in various fields, creative work, social criticism, cultural and philosophical studies, journalism literary criticism, writing in both Sinhala and English.

He was the author of more than eighty books on above fields; Gamperaliya, Kaliyugaya, Yuganthaya, Viragaya and Sinhala Lakuna, Budusamaya ha Samaja Dharsanaya, Sinhala Sahithyaye Negeema, Guttila Geethaya are few of them.

Some of his best novels and short stories have been translated into many languages; Russian, Chinese, Japanese, English and Tamil. He was awarded the presidential award as well as Honourary D. Litt. from the University of Ceylon for his contribution to the field of literature.

were external to the play. These characters came up on the stage in pairs or singly and sang, danced and retired. They re-entered the stage in procession as the retinue of the king, who was the last stock character to appear. The play proper was staged after introducing these stock characters every night. So only a segment of the play could be staged each night. It will be seen that Nadagama is a play meant to be serialized on the stage by instalments. The stock characters borrowed from the Kolam served as a device for this serialization.

Dramatic folk poem

The story of King Maname has been converted by the art and technique of the Nadagama into an exciting dramatic folk poem. The drama is called 'drisya kavya' in Sanskrit literary criticism. Drisya Kanya means poetry that can be seen. The Nadagama technique does not attempt at character-acting and interpretation. Acting is confined to stylished steps, movements and gestures that harmonies with the rhythm of words, music and particular episodic background. This unity though stylished, of rhythm of sound, of movement, and of action helps the spectators to see and feel intensively the story with heightened dramatic interest. The Sinhalese folk art has developed a form and style for painting Jataka stories. For dramatizing a Jataka story on the stage Nadagama has developed a form and style that have some affinity with the folk art of painting Jataka stories.

The story of Maname is as follows:

The prince Maname goes to Taksila for study. Being the best pupil he is given the teacher's daughter in marriage. On their way back the prince and his young wife pass through a forest where they encounter a hunter-king and his train. The hunter-king falls in love with the princess. The princess brings her husband some of the meat from the hunters but he is unable to eat it as it is raw. The meat is thrown back to the hunters. The hunters are angry at this insult and challenge the prince to fight. Maname succeeds in vanquishing the entire host of hunters and finally prepares to meet the hunter-king in a duel.

The betrayal

In the course of the duel, however prince Maname's sword drops and the princess hands it over to the hunter-king who kills Maname with it. He requests her to remove her ornaments, saying that he will leave them on the other bank and come back for her. But the hunter-king takes her ornaments saying that if she aided him to kill the husband who was so devoted to her, his own fate will not be very different and walks away with the ornaments. While the princess bemoans her fate, Sakra comes to the bank of the river in the guise of a Jackal carrying a piece of meat in its mouth. The Jackal sees a fish in the river and desiring the fish, leaves the piece of meat on the bank and jumps into the river to catch the fish. In the meantime a hawk swoops and carries away the piece of meat while the fish swim away downstream. The princes seeing this incident, addresses the Jackal in the following verse:

Greedy for a fish he saw when crossing over the stream,
The Jackal left the chunk of meat he carried in his mouth
A gliding hawk swept down at once and snatched the meat away,
He should have known much better than to act so foolishly.

The Jackal replies:

Although she was the chief queen of the king Maname
She lost her heart to a jungle king in the forest born and bred
She left her precious jewels all to be taken across the stream
More foolish act than mine indeed was what the princess did.

The final twist given to this story and the dialogue between the god and the princess express the old Buddhist folk's tolerant attitude to life. The betrayal of her husband by the princess under fear and panic is referred to as 'indiscretion' by the god who restores the dead king to life. The University Sinhalese Society's attempt to present a folk drama shorn of all unnecessary elements and crudities will, I believe, pave the way to rescue Sinhalese drama from the hands of some of the producers who vulgarize it by imitating the cinema.

(Ceylon Daily News 1956 October 30th Tuesday- P.8)

Maname: A Hope for Sinhalese Theatre

By Regi Siriwardena

Maname: Presented by the University Sinhalese Drama Circle,

Produced by E.R. Sarathcahndra in consultation with

Charles Silva Gunasinghe Gurunnanse

This review is not offered as anything like an authoritative or expert judgement of 'Maname'. It is the expression of the sentiments of a playgoer who has gone devoutly to most Sinhalese dramatic performances, hoping that someday something would turn up that would give him hope for the future of Sinhalese theatre. As far as I am concerned this is it.

I must freely acknowledge that I have not seen a performance of a Nadagama in the original setting. Those who have may need no recommendation of Maname. But in these days many prospective auditors will be in the same position as I, it is to be hoped that the record of the exciting revelation I had on Saturday night may be of some value. Maname is not only without question the finest thing I have seen on the Sinhalese stage. It is also one of the three or four most impressive dramatic performances in any language I have been privileged to attend.

I noticed on Saturday night that most of the customary play-going crowd at the Lionel Wendt were conspicuous by their absence. In case Colombo 7 was put off by the word Nadagama I must hasten to dispel some illusions. There is nothing primitive or crude about this dramatic form. Maname, I am sure will appeal to any village audience, but it is at the same time a highly sophisticated form of musical drama, which should delight the most cultivated taste. Nor need enjoyment of it depend on an understanding of the Sinhalese language any more than one should be able to follow the words to listen to an Italian Opera.

For Maname is a story told through song and stylized ballatic movement and its conventions are self-consistent and perfect as those of opera. The intelligent Sinhalese playgoer who has been dissatisfied with, the Nurtiya, which moves uncomfortably from dialogue to song, from high flown rhetoric



Reggie Siriwardena (Reginald/ Regi) (1922 - 2004)

He was Sri Lankan academic, journalist, poet, writer of screenplays. Educated at St. Thomas' college, Mt. Lavinia and Ananda College, he was awarded a scholarship to Ceylon University College, Colombo, and read English under Prof. E.F.C. Ludowyck and Doric de Souza, graduating with a University of London degree.

He wrote the screenplays for the films, Gamperaliya (1965) Golu Hadawatha and a number of books in English. Waiting for Soldier (1989) Poems and Selected Translations (1993), The Lost Lenore (1996). The Pure Water of Poetry (1999) are few of them. Among his scholarly work 'Equality and the Religious Traditions of Asia' was published in 1987, Newyork, St. Martin Press.

In 1995 he won the Gratien Prize, the Sri Lankan Literary award for the best writer in English.

to colloquial speech will find in Maname that Sinhalese dramatic form immensely superior to the hybrid which has long been foisted on us in the name of' national art'.

The present production, of course, adds to the Nadagama the resources of lighting and make-up which would not have been available to its original performances, and these are perfectly legitimate in presentation on a modern stage. The only thins I would seriously quarrel with in the entire production is the set- the abstract contraption at the back of the stage which kept me puzzled right through the evening. I have since learned that this was intended to be a stylized representation of the Karaliya or the circular structure under which the traditional Nadagama plays were performed. Even this knowledge does not seem to me to make it any the less an irrelevant intrusion, and I think the production would have been advised to use bare curtains.

But in Maname, as in any opera, the music of course is the thing. I would not presume to maker any detailed comments on this unfamiliar music at a first hearing, but even to my untutored ear it seemed perfectly clear that these traditional music were fine melodies by any standards and a natural expression of the rhythms of the Sinhalese language in a way that the borrowed tunes of the Nurtiya were not.

The simplicity of the melodies of Maname is yet compatible with dramatic variety- from the formalized chant of the Pote-Gurunnanse to the swelling vocal lines of the love-airs, to the sensuous gaiety of the duet between Maname and the Princess in the forest, and the violent accents of the Forest-King's rejection of the princess. The production called for a most exacting combination of different talents- singing, tiered movement and character-acting. It was astonishing that a student cast should reach such a consistently high standard in all these aspects of the drama. I must make a special Namaskara to Charmon Saparamadu, who as Pote-Gurunnanse sang beautifully and maintained a perfect rapport with the audience. Edmund Wijesinghe for his powerful impersonation of the Forest-King, to the chorus for their impeccable timing, and to the leading lady Trilicia Abeykoon, who in spite of a slight diffidence early in the evening could scarcely have been better in the later episodes (I have not, I must add, been able to see Hemamali Gunesekara who did the same role last night). As for Charles Gunasinghe Gurunnanse his artistry was not only to be felt in his drumming but also in the spirit of the whole production. He was so visibly moved by the end of the evening that he was joining the singing from his corner.

(Ceylon Daily News 6th November 1956)

Note by the Editors:

This review has a special historjical significance. Sarachchandra and his team were not sure how the play would be received and in fact bfore the first peromance he had warned the players not to be disheartened if there was adverse criticism. After the first two performances the players got into their bus next morning to return to Peradeniya. They knew that a review would appear that morning in the regular feature written by Regi Siriwardene. Here we can do no better than quote H. L. Seneviratne who was a member of the original Maname team. "I bought a paper (and).... finding the review read it aloud to my fellow players, seated in the bus.... The rhapsodic review gave the play an excellent boost... Never in the history of theatre in Sri Lanka had a play been so jubilantly received by so eminent a critic" The Sinhala reviews were to appear only several weeks later. H. L. Seneviraten,"Towarde a National Art", **Home and the World: Essays in Honour of Sarath Amunugama**, Colombo, Siripa Publishers, pp. 73 - 102

මනමේ අභිරංගණයකි!

ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ



ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ
(1913-1964)

සිංහල පුවත්පත් කලාවේදියෙකු ලෙස ප්‍රකට වූ මානවසිංහ අග්‍රගණ්‍ය ගීත රචකයෙක් වූයේය. සිංහල, පාලි, සංස්කෘත මෙන්ම වංග භාෂාවේද ප්‍රවීණයෙකු වූ ඔහු සිය ලේඛක කාර්යයේ දී එම කුසලතාව මහගු පිටුවහලක් වූ බව පෙනේ. වාමාංශික දේශපාලනයෙහි ද ඔහු කලක් නිරත විය.

ගුවන් විදුලි ගීත නාටක ක්ෂේත්‍රයෙහි පුරෝගාමියෙකු වූ ඔහු අතින් මනෝහාරී, සෝණ ගං තෙර, උල්පත, එදිරිල්ලේ රාළ ආදී ගීත නාටක ප්‍රබන්ධ විය. මනෝහාරී පසුව වසන්ත කුමාරයන් විසින් මුද්‍රා නාටකයට නගන ලදී.

වසන්ත කුමාරගේ චණ්ඩාලිකා සහ හිරෝෂිමා යන මුද්‍රා නාටක සඳහා ද ප්‍රේමකුමාර එපිටවලගේ තිත්තවත මුද්‍රා නාට්‍යය සඳහා ද ගීත නිබන්ධනය වූයේ මානවසිංහ අතිනි. දෛවයෝගය, රන්මුතුදූව සහ ළා දළු යන චිත්‍රපට සඳහා ද ගීත නිබන්ධනයෙන් හේ දායක විය. ඔහුගේ ගීත නිබන්ධ ඇතුළත් කෝමළ රේඛා 1957 දී පළ විය. දක්ෂ කථිකයෙකු ද වූ මානවසිංහ අදීන විචාරකයෙකු ලෙස කීර්ති නාමයක් දිනා සිටියේය.

මනමේ

''අපේ විශ්ව විද්‍යාලයෙනුත් වැඩක් හැටියට වැඩක් කෙරී තිබෙනවා යැයි කෙනෙකුන්ගේ කටින් නිකම් ම කියැවෙන තරමට හොඳින් මනමේ අභිරංගණය රඟපළට ඉදිරිපත් කර තිබුණේ ය.

අභිරංගණය

අභිරංගණය යැයි මෙයට 'වගතුග' තීරයෙන් අමුතු නමක් තැබීමට සිදු වී ඇත්තේ එය නාඩගමක් හෝ නාටකයක් හෝ තනිකර මුද්‍රාවක් හෝ නොවන බැවිනි. එය එහෙම පිටින් ම කලා සංකලනයෙන් බිහි කරන ලද අමුතු නාටක විශේෂයකි.

නිපදවීම

මේ අභිරංගණය ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ නිපදවීමකි. නාටක කලාව අතේ ගිය ඔහුගේ ම පරිචිත භාවයත් අපේ පැරණි නාඩගම්වල ලක්ෂණත්, රටින් රට යාමෙන් ඔහු දුටු රස විඳ ගත් කලා දර්ශනයන්ගෙන් ලැබූ ආභාසයත් උපයෝගී කර ගෙන නිපදවන ලද නව නිර්මාණයක් හැටියට එය හැඳින්විය හැකි ය.

මුල් ලක්ෂණය

කරලියේ රඟපාන නළුවන්ගේ ගායනයෙහි අත්වැල ගන්නා කාන්තයන්ගෙන් හා නිළියන්ගේ ගායනයෙහි අත්වැල ගන්නා කාන්තාවන්ගෙන් සමන්විතව වේදිකාවේ පසෙක පෙළට අසුන් ගෙන සිටින කණ්ඩායම් දෙකකි. මෙය අපේ ජාතික නාටක උපතට නෑකම් කියන්නකි. බලියේත් ස්තෝත්‍ර ගණයට අයත් නැටුම්වලින් තොයිලයේත් ගායනයට අත්වැල් ගන්නා අය වෙනම සිටිති. දනුදු පිටිසර වන්නිකරයේ තොයිල්වල දි තොයිලය බැලීමට එන ගම්මු පසෙක හිඳගෙන ඇදුරා කියන කවි පද ම යළිත් කියති.

ගීතවත්ය

නාඩගම්වල මෙන් සරල නර්තන ලීලාවකින් වේදිකා ගත වන නළිනිළියෝ ගීත සංවාදයට ද ගීතවත් වැකියෙන් කෙරෙන සංවාදයට ද බසිති. නොගැඹුරු නොකැලඹෙන හඬක් ගැට බෙරයෙන් එයි. එය වේදිකාවත් නළුවාගේ පයත් අතරින් ඇදී බෙරය ඔස්සේ යන හඬක් බඳු ය. නළුනිළියෝ සමහර තැන හඬ උස්සති. ඒ එසවිය යුතු තැන ම ය. අභිංසකභාවය ආ තැන නළුවාගේ හෝ නිළියගේ හෝ

ස්වරයේත් කියැවෙන ගීතයේත් අභිනයේත් මුද්‍රා ලක්ෂණයේත් වැටෙන ආලෝකයේත් හැම තැන ම එය සටහන් වෙයි. උද්‍යෝගය, ප්‍රභාවය, ශංකාව, උත්තකර්ෂය, ප්‍රහර්ෂය, ආකර්ෂය, ආසක්තය, ශෝකය, මිලානය යන හැම භාව මාත්‍රයක් ම වේදිකා තලයෙන් ගලා ආවේ එයාකාරයෙන් හැම අංගෝපාංගයක් ම උපයෝගී කර ගෙන ය.

මෝහනය

මනමේ අභිරංගණය බලා සිටි කාටත් රසයක් ලැබුණු බව ඇත්තකි. එහෙත් කලාව හඳුනන නෙත් කන් ඇතියවුනට ඒ ගත කළ දෙපැය තුළ ඇති වූ කලා මෝහනයේ මත් ගතිය කලක් රැඳී පවත්නේ ය. එතරම් රසවත් වූයේ ඉතා සුළු දෙය පවා අත නොහැර සැලකිල්ලක් දක්වා කිසියම් කලාංගයක තරංගයක් මතු වන සේ පිළියෙල කර තිබීම නිසා ය. අකුර, ඉස්පිල්ල, පාපිල්ල යෙදෙන තැනින්, යෙදුණු ආකාරයෙන් ඇති වන රසය තේරුම් ගත හැක්කේ කිව්වරයෙකුට ය. එමෙන් ම මෙවැනි කලා නිර්මාණයක සියුම් තැන් ගැන සිත පැටලී වෙළී යන්නේ කලාව හඳුනන කෙනෙකුන්ගේ පමණි. එය ඔහු ඇහින් කනින් ලබන උසස් ම ප්‍රතිඵලය යි.

නළු නිළියෝ

මනමේ බිසොව වෙසින් පෙනී සිටි නිළිය ගැන කිව යුත්තේ කවදා හෝ මනමේ බිසොවක වූයේ නම් ඒ මේ බිසොව ම බව ය. සැමියාගේ මරණයට හේතු වන සේ ක්‍රියා කිරීම ගැන චෝදනාවට ලක් විය යුත්තේ සිතේ පමණක් ඇති වන සටකපටකම ද එසේ නැති නම් නොමේරූ බොළඳ සිතක හදිසි පරිවර්තනයක් ද එසේත් නොවී නම් මොන හේතුවක්වත් ගණන් නොගෙන තියෙන අවාසනාවන්තකම ද නැතහොත් යුක්තිගරුක භාවයට එක් වූ අවස්ථාවට නොගැළපෙන අනුකම්පාවක් ද යන ප්‍රශ්න අතරේ පාවී ගිය අභිරූපිකාවක් දක්නට ලැබුණේ එම නිළියගේ ස්වාභාවික හැකියාවට එක් වූ ඇඳුම් ආයිත්තම් වර්ණ සැරසිලි ආදියට පණ දුන් සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ පුහුණුව නිසා විය යුතු ය. පොතේගුරා නම් වරක් දුටුවෙකුට කිසි සේත් අමතක නොවන්නෙකි. කළු රැවුල, සුදු අපූරු දත් පෙළ, වෙලාවට සත් නැගෙන බැම, කටහඬ, හොඳ තරමේ සිරුර යන හැම එකකින් ම ඔහු සිහියේ රැඳී සිටින කෙනෙකි. මනමේ කුමරුත් වැදි රජත් එක තරමට ම දක්ෂයෝ ය. මනමේ කුමරුන්ගේ ඇඟපත තරමක් තර වැඩි ය. ඔහුගේ කොටස ඉටු කිරීමට එය බාධාවක් නොවී ය. වැදි රජුගේ ක්ෂණික පරිවර්තනය තවත් පැහැදිලි වන්නට රුකුල් දුන්නේ නම් තවත් හොඳ විය හැකි යි. දිසාපාමොක් ඇඳුරිඳු ද සුදුසුකම් ඇති නළුවකු බව කිව යුතු වෙයි. ඇතැම් තැන ගීතයත් භාව නිරූපණයත් එක් වන විට වේදිකාවේ නැති නැති දේ මැවී පේන තරමට ගැළපී තිබුණේ ය. නාටකයක ප්‍රධාන එක් චරිතයක් හරිහැටි නිරූපණය වන්නට ඉඩ දීම මුළු කථාවේ සියලු ම සටහන්වලට පණ දීමකි. චරිත නිරූපණයේ ලක්ෂණවලට හිත කා වැදී යාම නිසා මනමේ කථාව අලුත් ප්‍රාණවත් ගතියකින් යුත් විය. ඇසූ පමණින් ලැබෙන විනිශ්චයට වඩා විචාරවත් ලෙස කරුණු කිරා බලමින් කියවා රස විඳ ලබන අලුත් විනිශ්චයන්ගෙන් යුතු වන සේ කථාවකට නව පණ දීම චරිත නිරූපණය කෙරෙහි බලපාන කලාවේ හාස්කමකි. එවැනි චරිත නිරූපණයක් කළ හැක්කේ අවබෝධයත් පළපුරුද්දත් සහජ දක්ෂකමත් ඇති කලාකරුවෙකුගේ පුහුණුවට එක් වුණු නළුනිළියන්ගේ උපන් හපන්කමුත් ඇති වූ විට ය. මනමේ අභිරංගණය නැවත නැවතත් බැලීමට සිත් දෙන එකකි. ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රයන්ගෙන් තවත් අභිරංගණයක් කළ එළි දකීවා. අභිරංගනය ජාතියේ කවදත් පවත්වා ගෙන යා හැකි නාටක විශේෂයක් වනවා ඇත.

(මනමේ මුල් රැඟුම 1956 නොවැම්බර් 3 දින රඟ දැක්වීමෙන් අනතුරුව සති කීපයක් ගත වූ පසු ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහ ලංකාදීප පත්‍රයේ 'වගතුග' තීරයට සිංහලෙන් ලියන ලද තීරු ලිපියකි. මෙය සිංහල පුවත්පතක පළ වූ මුල්ම මනමේ සමාලෝචනයකි.)

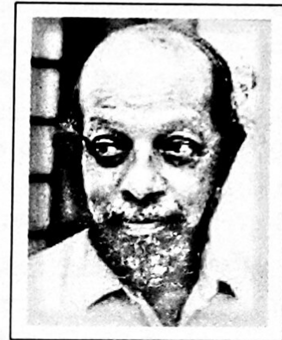
ගමේත් නගරයේත් සංස්කෘතික වැට කොටු බිඳීම : මනමෙ

රෙජී සිරිවර්ධන

පසුගිය අවුරුදු පසළොස තුළ සිංහල වේදිකා නාට්‍යයේ නව කෘතීන් හැටියට ගිණිය හැකි නාට්‍යයන් මේ නාට්‍ය උත්සවයේ දී රඟ දැක්වේ. මේ යුගයේ මුල දී සිංහල නාට්‍යය පැවති තත්ත්වය දුඃඛිත විය. ඊට කලින් ශත වර්ෂ භාගයක් පමණ ජනප්‍රිය වූ නෘත්‍යයන්, සමාජයීය නාට්‍යයන්, එවකට බෙලහීන වී පැවතිණ. නෘත්‍යයේ පිරිහීම එක්දහස් නවසිය විසි අවුරුදු කාලයේ දි පමණ පටන් ගත්තේ ය. ජෝන් ද සිල්වා නාට්‍ය මෑතක දී වුව ද දර්ශනීය අන්දමින් රඟ දැක්වුණු නුමුත් ඒ සම්ප්‍රදායට අනුව රචිත නිෂ්පාදන කිසිවක් නොවීය. මෙම ශත වර්ෂයේ තුන් වැනි දශකයේ දී සහ හතර වැනි දශකයේ මුල් භාගයේ දී ද අලුත් මෝස්තරයක සමාජයීය නාට්‍ය සහ භාවාතිශය නාට්‍ය (මෙලොඩ්රාමා) වර්ගයක් ද ජනප්‍රිය විය. ජයමාන්න නාට්‍ය මේ සම්ප්‍රදායේ උදාහරණ ලෙස පෙන්විය හැක. චිත්‍රපටියෙන් මෙය අන්තිමේදී යටපත් කෙරිණි.

ඒ නිසා පසුගිය අවුරුදු පසළොස තුළ ඉදිරිපත් වූ නාට්‍ය රචකයන්ට සහ නිෂ්පාදකයින්ට අලුතින් ම වැඩ ආරම්භ කරන්ට සිදු විය. අලුත් නාට්‍ය ක්‍රම සොයාගැනීමේ ආවශ්‍යකත්වය ද මොවුන්ට වැටහී ගියේ ය. කලින් සඳහන් කළ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයන් දෙක්හි ම සිංදුව සහ සංවාදයත් විකට අංග සහ උත්සන්න දර්ශනත් එකට වෙලී පැවති අතර, ඒ එක් එක් අංගයන් ගේ සංඝටනයෙන් එකමුතු වූ නාට්‍ය ස්වරූපයක් ඉදිරිපත් වීමක් නොවී ය. මෙසේ එකමුතු වූ නාට්‍ය ක්‍රමයක් බිහි කිරීමට මුලින් ම ප්‍රයත්නයක් දරන ලද්දේ විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය මගිනි. මේ නාට්‍ය ලංකාවේ මධ්‍යම පංතියේ අයගේ ජීවිත තත්ත්වය විදහා පෑ අතර, ඊට කලින් ප්‍රචලිත වූ නාට්‍යවල තිබූ උත්සන්නතාවයත්, ගොරහැඬි අංගත් අත්හැර දැමී ය. වාග් සම්ප්‍රදාය හැටියට නාගරිකයන්ගේ කථා ව්‍යවහාරය භාවිත කරන ලදී. මෙය සිංහල නාට්‍ය කලාව ගත් අලුත් පියවරක් විය. කලින් ජනප්‍රිය වූ සමාජයීය නාට්‍යවල විකට ජවනිකාවල දී සාමාන්‍ය කථා ව්‍යවහාරය පාවිච්චි කළ නමුත් නායක නායිකාවෝ කථා කරනවා වෙනුවට දේශනා කළහ. විශ්ව විද්‍යාල නාට්‍යකරුවන් විසින් මොලියර්, ඔස්කා වයිල්ඩ්, චෙකොෆ්, ගොගොල් ආදී ප්‍රසිද්ධ බටහිර නාට්‍ය රචකයින්ගේ කෘතීන් සකස් කිරීමෙන් මනා රචනා ශෛලින්ගෙන් යුත් නාට්‍ය ක්‍රමයන් ද සිංහල ප්‍රේක්ෂකයින් ඉදිරියේ තබන ලදී. විශ්ව විද්‍යාලය

විසින් වේදිකා නාට්‍යය සම්බන්ධයෙන් වැදගත් අංග වූ රඟපෑම, ආලෝක සංවිධානය, වේදිකා සැලැස්ම ආදිය ගැන මීට කලින් ද මනා පරිචයක් ඇති කරගෙන තිබීම මෙහි දී වැදගත් විය. මහාචාර්ය ලුඩොවයික් විසින් මුලින් ම නිෂ්පාදනය කළ 'කපුවා කපෝති' නාට්‍යයේ දී මේවා මනාව කැපී පෙනෙන්නට තිබුණි.



රෙජී සිරිවර්ධන
(1922 - 2004)

රෙජී සිරිවර්ධන මහතා මෙරට විසූ ප්‍රකට උගතෙකු, ඉංග්‍රීසි කවියෙකු, චිත්‍රපට තිර රචකයෙකු, විචාරකයෙකු හා පුවත්පත් කලාවේදියෙක් ද විය.

කොළඹ විශ්වවිද්‍යාල කොලීජියේ දී ඊ.එෆ්.සී. ලුඩොවයික් හා ඩොරික් ද සොයිසා යටතේ ඉංග්‍රීසි භාෂා සාහිත්‍යය උගත් ඔහු ලන්ඩන් විශ්ව විද්‍යාලයෙන් උපාධිය හිමි කරගති.

ආචාර්ය ලෙස්ටර් ජේම්ස් පීරිස් ගේ 'ගම්පෙරළිය' හා 'ගොලු හදවත' චිත්‍රපට උදෙසා තිර රචකයා වූ රෙජී සිරිවර්ධන ඉංග්‍රීසි බසින් ලියූ ග්‍රන්ථ රාශියකි. ඒවා අතරින් ඉංග්‍රීසියෙන් ලියූ පද්‍ය කෘති විශේෂිතය. ඔහුගේ ශාස්ත්‍රීය කෘති අතර 'Equality and the Religious Traditions of Asia' යන්න සුප්‍රකට කෘතියකි.

මෙරට ඉංග්‍රීසි බසින් ලියන විශිෂ්ට රචකයාට හිමි 'ශ්‍රේෂ්ඨ ත්‍යාගය' 1995 දී ඔහුට හිමි විය.

කපුවා කපෝති සහ ඒ කාලයේ ඉදිරිපත් කරන ලද අනිත් විශ්ව විද්‍යාලයීය නාට්‍ය ද කලින් පැවති වේදිකා නාට්‍යයේ අංග වූ අස්වාභාවික භාෂා විලාසයටත්, අතාත්ත්වික උත්සන්න නාට්‍ය ක්‍රමයටත් විරුද්ධව ඇරඹුණු ශෛලියක් හැටියට ද එකමුතු කථා ස්වරූපයක් නාට්‍යයක් හැටියට දැක්වීමට ගත් උත්සාහයක් වශයෙන් ද වැදගත් වේ. නුමුත් නවීන සිංහල වේදිකා නාට්‍යයක් ඇති කිරීමේ දී පැන නගින හැම ප්‍රශ්නයකට ම පිළිතුරු මෙයින් සැපයුණේ නැත. ඒ නාට්‍යවල කථා ශරීරත්, ඉදිරිපත් කළ විධිත් ප්‍රධාන වශයෙන් මධ්‍යම පංතියට පමණක් ගැළපුණේය. සිංදු අත්හැරීමෙන් සහ ව්‍යවහාර භාෂාවෙන් සංවාද පැවැත්වීමෙන් ද විශ්ව විද්‍යාල නාට්‍යකරුවෝ තමන් ගේ නාට්‍යවල ගොනුවක් ඇති කර ගත් නුමුත් එයින් ආස්වාදයක් ලැබිය හැකි ප්‍රේක්ෂක සංඛ්‍යාව සීමා කළහ. පෙරදිග නාට්‍ය රසිකයින් නිතර ම නාට්‍යය යන්නෙන් සංගීතය හා නැටුම් ද ඇතුළත් දර්ශන විලාසයක් අපේක්ෂා කළ බව පිළිගත යුතුයි. මෙය දැන් ද සිංහල නාට්‍යාභිලාෂීන් තුළ ඇබ්බැහි වී තිබෙන දෙයකි. නගරබදව බහුල වශයෙන් පාවිච්චි වන භාෂා විලාසය ද කෙතරම් දුරට නාට්‍යයට සුදුසු ද යන්න ද සලකා බැලිය යුත්තකි. මේ භාෂා විලාසයේ සියුම් වූ ද ගැඹුරු වූ ද චෛතසිකයන් හෙළි කිරීමට අවශ්‍ය සරු බවත්, පිරිපුන් බවත් තිබේ ද? මෙය පහත් රුචිකත්වයක් පිළිබිඹු කරන සංකර සංකලනයක් නොවේ ද?

වේදිකා නාට්‍යයට අදාළ වූ මේ ප්‍රශ්න ලංකාවේ පමණක් ඇති වූ ඒවා නොවේ. නවීන ලෝකයේ අලුත් ක්‍රමවලට අනුකූල වූ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායයක් ඇති කිරීමට මහන්සි ගත් අන් නොයෙක් රටවල මේ සමාන ප්‍රශ්න නිරාකරණය කිරීමට සිදු වී තිබේ. මේ සියවසේ මුල් කාලයේ අයර්ලන්තයේ ඇති වූ තත්ත්වය මීට බොහෝ සෙයින් සමාන හෙයින් එය දෙස බැලීම වටී. අයිරිෂ් ජාතික නාට්‍ය රචකයින්ට ද ජාතික වූ ත් හැම පංතියකටම ආස්වාදජනක වූ ත් තම රටේ සංස්කෘතියෙන් ආභාසය ලැබුවා වූ ත් ඒ අතර ම සාහිත්‍යයට ඇතුළත් කළ හැකි වූ ත් නාට්‍ය ලිවීම ගැන බොහෝ සෙයින් මහන්සි ගන්ට සිදු විය. යේට්ස් සහ සිංජ් වැනි අයර්ලන්තයීය ශ්‍රේෂ්ඨ නාට්‍ය කතුවරු තම කථා වස්තු සඳහා තම ජනප්‍රවාද සහ පුරාණ කථා සොයා ගියහ. පණ නැති නාගරික භාෂාව වෙනුවට ඔව්හු ප්‍රාණවත් ගැමි භාෂාව තෝරා ගත්හ. නාට්‍ය ක්‍රමය හැටියට ඔව්හු ජීවිතය ගැන සත්‍ය වාර්තා ලියනු වෙනුවට ජීවිතය කවීත්වයෙන් ඔප් නංවා අලුත් ස්වරූපයකින් පෙන්වූහ. මේ ක්‍රමය සඳහා සංගීතය, නැටුම්, රිද්මානුකූල ගමන සහ අංග චලනය ද උපයෝගී කරගත්හ.

යේට්ස්ට හෝ සිංජ්ට හෝ සම කළ හැකි නාට්‍ය රචකයෙක් ලංකාවේ තවම පහළ වී නැත. නමුත් මෙහි දී වැදගත් වන්නේ මෑතක දී සිංහල නාට්‍යය සම්බන්ධයෙන් කර ඇති වඩා ම ඵලදායි අත්හදා බැලීම් ඔවුන් ගත් මඟ ම ගෙන තිබීම යි. මේ අලුත් මඟ ආචාර්ය සරච්චන්ද්‍රගේ මනමේ නාට්‍යයෙන් පෑදුවකි. නාඩගම් නමින් හැඳින්වෙන පැරණි සම්ප්‍රදායයෙන් මනමේ නාට්‍යය නවීන වේදිකාවට සරිලන ක්‍රමයකින් කලඑළි බැස්සේය. මේ අත්හදා බැලීම සම්පූර්ණයෙන් සාර්ථක වූ බව මනමේ නාට්‍යයට හැම පංතියකට ම අයත් ප්‍රේක්ෂකයන්ගෙන් ලැබුණු පිළිගැනීමෙන් පෙනී යයි. ඉංගිරිසි උගතුන් ය, සිංහල උගතුන් ය යන දෙපක්ෂය සහ නාගරික ය, පිටිසර බද ය යන දෙපක්ෂය ද වෙන් කරමින් පැවති සංස්කෘතික වැටවල් කඩා දැමීමට මනමේ නාට්‍යයට හැකි විය. සාමාන්‍ය ජනයාට හිත වැටෙන සිංදු සහ නැටුම් සමඟ උසස් පෙළේ රසිකයා බලාපොරොත්තු වෙන වේදිකා නාට්‍ය ක්‍රම ද එක්කළ හැකි බව මේ නාට්‍යය පෙන්වීය.

නාඩගම් සම්ප්‍රදාය ආශ්‍රයෙන් කළ තවත් කෘතීන් කීපයක් මීට පසුව රඟදක්වන ලදී. ඒ සමඟ ම නාට්‍යයට සිංදු සහ නැටුම් ඇතුළත් කිරීම සම්බන්ධයෙන් ද අත්හදා බැලීම් කර තිබේ. මේවා කෙතරම් දුරට සාර්ථක වී ද නැද්ද යන්න ගැන නොයෙක් මත තිබිය හැකි මුත් එකක් නම් පැහැදිලි ය. එනම් සිංහල නාට්‍යය දැන් ඉදිරිය බලා ගමන් ගෙන තිබෙන බවයි. නව නිර්මාණ එළිබසින අතර ම අලුත් අදහස් වලට හිතවත් ලෙස සැලකිල්ල දක්වන නරඹන්නන් ද ඇති වී තිබෙන බව ප්‍රත්‍යක්ෂ කරුණකි.

ලංකා කලා මණ්ඩලයේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය විසින් සංවිධානය කරන ලද මේ නාට්‍ය උත්සවය ද සිංහල වේදිකා නාට්‍යයේ දැන් තත්ත්වය සම්බන්ධයෙන් විශ්වාසය තහවුරු කිරීමක් ලෙස පිළිගත හැකි ය. පසුගිය අවුරුදු කීපය තුළ පෙන්වන ලද අලුත් නාට්‍ය ගණනක් එක්රැස් කර පෙන්වීමෙන් ප්‍රේක්ෂකයින් හට ඒවායින් විනෝද වීමට මෙන් ඒවා නැවත විවේචනය කිරීමට ද මෙයින් අවස්ථාව සැලසේ. සිංහල

වේදිකා නාට්‍යයට නව පණක් දීමට වෑයම් කළ නාට්‍ය රචකයන්ට සහ නිෂ්පාදකයන්ට අනුබල දීමක් මෙන් ම තවත් ධෛර්යමත් වීමට මේ හේතු විය යුතුයි.

ප්‍රාණවත් නාට්‍ය ලෝකයක් නාට්‍ය රචකයන් ගේ සහ නිෂ්පාදකයන් ගේ දක්ෂකම මත පමණක් ඇති කළ නොහැකි ය. ඒ සඳහා මනාව සකස් කරන ලද වේදිකා සහ අංග සම්පූර්ණ නාට්‍ය ශාලා තිබිය යුතු ය. මේ අන්දමින් බලන කල පසුගිය අවුරුදු දහය ඇතුළත සිංහල නාට්‍යය ලබා ඇති දියුණුව ඇති කර තිබෙන්නේ මොන අන්දමේ දුෂ්කරතාවන් මධ්‍යයේ ද යන්න කල්පනාවට ගත යුතු යි. අංග සම්පූර්ණ නාට්‍ය ශාලාවක් නැති නිෂ්පාදකයා හොඳ වාද්‍ය භාණ්ඩයක් නැති වාදකයෙක් වැනි ය. සිංහල නාට්‍යයේ දියුණුව සඳහා නවීන අංග වලින් යුත් වේදිකාවක් සහ සෑහෙන සංඛ්‍යාවකට ඉඩකඩ ඇති ප්‍රේක්ෂාගාරයක් ද සහිත ජාතික නාට්‍ය ශාලාවක් අවශ්‍ය ය. මේ උත්සවයේ ප්‍රතිඵලයක් වශයෙන් ජාතික නාට්‍ය ශාලාවක් ඇති කිරීම ගැන උද්‍යෝගයක් ඇති වී එය ගොඩ නගා ගැනීම සාර්ථක වේ යයි සිතමු.

(1959 ජනවාරි 3 දා සිට 11 වැනිදා දක්වා ලංකා කලා මණ්ඩලය විසින් සංවිධානය කරන ලද නාට්‍ය උත්සවයේ සමරු කලාපයෙනි. නාට්‍ය උත්සවය සඳහා මනමේ නාටකය ද ඇතුළත් විය.)

MANAME

Bandula Jayawardana



Bandula Jayawardana (1926-2003)

Born in Ratnapura Bandula had his early education at Sivali Vidyalaya and entered the University of Ceylon, Peradeniya. He obtained a B.A. Hons. Degree specializing in Philosophy. Jayawardana joined the Buddhist Encyclopedia as an Asst. Editor and rose to be its Editor-in-Chief. He was devoted to the art of the theatre and was a close friend of Sarachchandra. Jayawardana wrote and produced several plays. Some of them are, Ghosaka Vastuva (1958), Sakalajana (1961), Bera Handa (1961), Bihivanu Bosataneni, Diyasen Nopeminima and Swarnamali (1999) for which he won the State Drama Award. He is also the author of several books, Sambhavya Greeka Natya Kalava (1994), Barefoot to Imortality are two of them. He also served as the Chairman of the State Drama Panel for several years.

The many interpretations of Maname which have appeared during the last two years of retospection and reassesment, convince us by their very diversity that Maname is not only a seminal work which initiated a renascence in Sinhala drama, but also, by itself a great work of art containing that essential quality of perenniality which will give it the strength to survive social change and continuous revaluation.

And now that I have been asked to write in, I find all this sufficient excuse to take my turn and add to that variegated variety of views by focusing attention on what seems to me a hitherto unrecognized aspect which deserves greater emphasis, an aspect which I feel not only accounts for Maname's appeal and impact over the last two decades, but also which gives it that enduring quality to enable it to survive television, internationalism and neo Nurti.

This aspect, I suggest, is that which makes Maname not merely literature, not merely good theatre but an aesthetic ritual, a ritual organically one with myth made one with poetry, a myth infused ritual, a ritualized myth, in short, a mythepoeic ritual. Perhaps another way of explaining myself would be to say that Maname begin with the Potegura, with that Salutation to the Buddha, the Namaskara, and that a mere preoccupation with the narrative of Prince, Princess and Savage is likely to make us miss a point, an element organic to the play.

It is this beginning that initiates us into the play. It is this that briefs us that we are in the precints of religion and mythology, of sanctity and solemnity, of human emotion that we do not meet in our daily routine It is this which weaves the play into the audience and the audience into the play, and that whole into the community and the age in which it was created, was born the characters we

meet are now no more merely persons. Like all Jatakas in Sri Lanka, the Jataka from which they are drawn, is a part of the national mythology where the Bodhisatta substitutes for the cosmic element of myth. Thus though these characters are

human, they are super-personal, they are real but not domestic, tragic, not utopian. They move in a background involved with cosmic forces, unseen and unforseen. Their crisis consists in meeting such events and therein originates and terminates their drama. The characters of Maname really have no names, and I suspect the name of Maname carries only a symbolic allusion which the original Jataka writer never had and the folk dramatist uncalculatingly invented. Thus the Prince, Princess and Hunter have only titles or designations. Thus they are too real for us to run into them in a street-corner and yet we meet them all the time in us, within ourselves. This is why, perhaps they are not to be judged like the figures of Chekov or Ibsen, familiar and favourite as they may be. This is not the level of reality in the characters of Maname. The images of Maname represent a different kind of reality and yet a reality known to a whole nation throughout the ages. They are part of a totality whose content and form are intricately integrated into each other, elements of which operate even below the level of human speech.

Thus, in the kind of play Maname is, the audience is not a spectator but a participant Ii we belong to its ritual complex, we participate outside it, we only watch it, like television.

Yet one thing must be remembered, Maname is not the mere restoration of a folk ritual. It has not only fused with the basic elements of the folk ritual the finest elements of Sinhala classical literature but it has adapted the ritual for the modern sophisticated industrial society. It is therefore post-Darwinian post-Fruedian, post-Brechtian, and therefore, essentially 20th Century. Thus it is that the ritual is elevated to the position of ceremony, and this accounts I think, for the aptness of the new Costuming. It captures rightly at the same time the festive ceremonial spirit of the ritual as well as the classical indigenous flavour.

It is in the function of a modern aesthetic ritual of this kind that Maname and the tradition which it rejuvenates, can and ought to survive, for it is doubtful that society, whatever its transformations, will cease to need ritual, but will ever need it transformed. This is why Maname, and its greater successor Sinhabahu are no mere reflections of the mood of a people, but the need of a people.

1961 - Maname Programme Note

MANAME : THIRTY YEARS AFTER
Marginal Comments by Jayadeva

Prof.A.J.Gunawardena

November 3 marked a notable double anniversary in the annals of Sinhala theatre. It was on this day thirty years ago that Sarachchandra's 'Maname' was first staged. The event also signaled the formal induction of the Lionel Wend, Colombo's premier play-house, into the burgeoning world of Sinhala theatre.

Regrettably, I was not among those present on that historic occasion. My Karma had willed otherwise. Immobilized on a hospital bed in distant Kandy, with miscellaneous tubes inserted into unyielding orifices of my body, I was expiating past sins. Hence, no first night remembrances for this columnist. But those who were fortunate enough to make it to that opening performance still treasure November 3, 1956 as their most memorable evening at Sinhala theatre.

It is idle to ask whether 'Maname' continues to stir the identical emotions it did in that fervent year, and awakens such gloriously affirmative vistas today. No art work has that capacity, least of all a live theatrical performance.

The theatrical performance is born anew every time it appears before an audience. This is true even in the case of rigidly "stylised" forms of theatre such as the "nadagama", the parent form of 'Maname'. No form of theatre ever totally robs the player of the freedom to interpret character and situation. Conceivably, therefore, a performance may either deteriorate or enhance in quality, depending upon the abilities of the cast of players, and what they give to the play each night. Thus, the "effect" of a play upon an audience is, by definition, a variable quantity.

There is a more fundamental reason too why a play cannot be regarded as an artefact locked in time. A play is meant to be performed before a live audience.

That is to say, it is players and audience that together make



Prof. A.J. Gunawardena (1932-1998) B.A. (Cey) Ph.D.

Having had his early education in Ambalangoda Dharmasoka and Colombo Ananda Colleges, A.J. Gunawardena entered the University of Ceylon Peradeniya in the early 1950's and read for the Special Arts Degree in English under Professor E.F.C. Ludowyk. After graduation he joined the Lake House Group of Newspapers as a journalist, and earned a reputation as a critic of the arts. Being invited to write the screenplay for Lester James Peiris's Beddegama (1980) he became an accomplished screen play writer and continued the vocation with Kaliyugaya (1982) and Yuganthaya (1985) also directed by Peiris. Gunawardena's writings on theatre have been published internationally in journals such as International Drama Review. He was appointed the Professor of English at the Vidyodaya (later Sri Jayawardenapura) University and served for sometime as the Director of the Institute of Aesthetic Studies, Colombo. He was married to Trilicia, who acted as the Princess in the first production of Maname.

the performance. Just as the cast of a play changes in the ordinary course of events, so does the audience itself. Indeed, the changes that are liable to occur over a period of time in the audience component of a play could be more far-reaching than the fluctuation of performance standards caused by the hiring and firing of players.

During its first thirty years, 'Maname' has preserved only two elements intact - its accomplished text and equally accomplished director. All else has changed, though not entirely owing to the effluxion of time, players, costumes, even music, and above all, the audience. A new generation of theatre- goers has grown into maturity since the advent of 'Maname' - a generation that has undergone baptism by fire. Fresh scars are still visible in the cultural terrain; so are weeping wounds. Consequently, it is unintelligent, not to say downright foolish, to expect today's audiences to respond to 'Maname' as their predecessors did. *Autres temps, autres moeurs.* Other times, other customs.

The real issue, it seems to me, is whether Sarachchandra's "grand design" for Sinhala theatre has made significant headway over the past three decades. For 'Maname' in 1956 was more than a play; it was meant to be a launching pad for a new theatrical orbit to be occupied by a distinctively Sinhala drama with its own identification marks. A drama that was to be universal in its implications and yet indubitably of this country.

Not to put too fine a point Sarachchandra's wish was to create a complete, self-contained modern dramatic tradition for Sri Lanka, not just one or two plays which drew sustenance from decaying dramatic modes. 'Maname' reached beyond the status of an experiment. It contained a full-bodied vision of Sinhala theatre: one which summoned analogies with the Noh and Kabuki of Japan, the Peking Opera, and the Wayang of Southeast Asia - all traditional forms of respectable antiquity which have lasted into the twentieth century.

Sarachchandra's vision was nourished by the firm conviction that the true destiny of Sinhala theatre lay in the direction suggested by the classic Asian theatres and not in the Western realistic or naturalistic formats. It was Sarachchandra's view that Western approaches did not "belong" here - they appealed only to the urbanized few. If Sinhala drama was to serve a larger public, it had to get away from the aesthetic dictates of Western drama and utilize resources indigenous to the culture. While accepting the uses of Western staging techniques, Sarachchandra placed total emphasis on the need to forge a native dramatic idiom. And the idiom most 'natural' to the culture, Sarachchandra asserted, was a musical one.

'Maname' was a perfected illustration of this conceptualization of a modern Sinhala drama. It was an example for others to follow and build upon. Did they? Did the enormously ambitious scenario enacted by 'Maname' achieve fruition? The answer is both 'yes' and 'no'.

Yes, because 'Maname' did generate a huge flurry of experimentation in Sinhala theatre. No, because the consolidation and refinement of a single, distinctive dramatic tradition, as envisioned by Sarachchandra, has not occurred. Nor does it seem likely to take place in the future.

As I see it, 'Maname's initial contribution was to induce a new confidence, a sense of "manifest destiny", in Sinhala theatre. It acted as a catalyst and released trapped energies. By presenting a viable and acceptable alternative to the naturalistic format, 'Maname' channeled

these energies in a particular direction that led away from the post-Ibsenite models of Europe and America. Specifically, 'Maname' legitimized the use of song, dance, gestural language and heightened speech in theatre.

What of Sarachchandra's "grand design?" That, alas, has turned out to be an impossible dream; but we cannot blame either 'Maname' or Sarachchandra for its non-fulfillment. A single talent, however gifted, cannot create a full-fledged tradition of theatre by himself. To accomplish what Sarachchandra had in mind, a group of playwrights who were also a dramatic poets of outstanding merit was needed. The sad truth is that the dramatic world of Sri Lanka has not produced enough good men willing to rally to Sarachchandra's support and carry his ideas forward within the framework prescribed by him.

Sarachchandra's kind of theatre also demands performers adept at several major skills and composers of operatic amplitude. In the absence of a sophisticated musical culture, and a solid professional base, such talents rarely come to the surface.

Contemplating the history of 'Maname', I am reminded of a statement attributed to my favourite playwright, Bertolt Brecht. It is said that Brecht was of the opinion that "without outside help, with only the sparse material which an individual can carry in his arms, it was possible to erect a scanty hut, but never great and lasting buildings." So far, I have not been able to ascertain whether Sarachchandra subscribes to the Brechtian dictum. His views would be most interesting.

As for me, neither poet nor playwright, Brecht's words open up a highly illuminating way of understanding not only his own achievement in theatre but Sarachchandra's as well. Like Brecht, Sarachchandra too has erected "great and lasting buildings" albeit in the narrower confines of the Sinhala stage. In purpose and design, these constructions of Sarachchandra's are very different from Brecht's. But both have used "outside help," sometimes abundantly.

I think this typically Brechtian notion of "outside help" offers a clue to the reasons behind the slow dimming of the avenue lighted up by 'Maname.' Hasn't the "outside help" whether attracted to, or enlisted by, Sarachchandra been all too meagre in terms of his splendid aspirations for Sinhala theatre?

(from a newspaper article published in 1986 by the late Prof. A.J. Gunawardena)

MY YEARS WITH MANAME

Trelicia Gunawardana

Ediriweera Sarachchandra's 'Maname', first staged at the Lionel Wendt Theatre on November 3, 1956, celebrates its fortieth birthday today. After forty years, I am still baffled by the adulation received by the play on its first night. And I am no closer to understanding the mystery behind its continuing popularity among all sections of the Sinhala theater-going public.

My mind travels back to that first performance at the Lionel Wendt. I am back on the stage; I see the darkened auditorium. I do not recognize any faces distinctly, but I feel the vibrations coming from them. I turn my mind to the performance, to the interactions among the players. We are all a bit nervous; I have myself had some stage experience, particularly because of my close involvement with the weekly children's radio programme conducted by U.A.S. Perera, popularly known as "Siri Ayya". But this evening at the Lionel Wendt is so very different from anything I have experienced before.

What happened at the end of the first show is etched in my memory. It was an extraordinary scene, unparalleled in the history of the Sinhala theatre. The curtain call, the thunderous applause that followed, the jubilant audience rushing to the stage to congratulate the players, and looking for the playwright who was nowhere to be seen. Two people- G.T. Wickremasinghe and Gunasena Galappatty – located Sarachchandra and brought him protesting to the stage. He was a bit cross with the two of them; perhaps he may have wondered what all the fuss was about.

Sarachchandra had warned us to expect the worst "The critics will pan the show; but don't get upset", he had warned us. Even in our wildest dreams we had not imagined that the first show of 'Maname' would turn out to be an epoch-making moment in Sinhala theatre. It was nothing short of a miracle. The newspaper

reviews were stunningly generous. They knocked us out completely! Both the English and the Sinhala newspapers carried 'rave' reviews. Reggie Siriwardene wrote in the 'Daily News' and gave superlative praise to the play. The best thing he had seen on the local stage; and one of the finest things he had ever



Trelicia Gunawardana
(nee Trelicia Abeykoon)

Graduated from the University of Ceylon in 1958, Trelicia has the distinction of having participated in Sarachchandra's epoch making drama 'Maname' as princess. She was also an award winning film and tele drama actress as well as a radio broadcaster.

She served as an Instructress at the English Department of the University of Kelaniya. She was married to Prof. A.J. Gunawardena, writer and art critic. Trelicia Gunawardana died on the 4th of April 1999.

seen anywhere, he said. Similar laudatory comments appeared in the Sinhala newspapers - Charles Abeysekara in the 'Dinamina' and Chandraratne Manawasinghe in the 'Lankadipa'.

However, it took me a little while to digest the fact that, an undergraduate at Peradeniya, had been privileged to participate in a historic event which was to alter the course of Sinhala theatre. 'Maname' also brought me lasting friendships, particularly with people who were affected by a condition that was playfully called 'Manamania'. These were persons smitten by the play- they came to practically every show in Colombo. Among them were H.D. Sugathapala and his wife Gertrude; Charles Abeysekara and Turin; Nalini Wickremasinghe; Somie Meegama and Piyasena 'Katha' Gunatileke and Henry Jayasena who later joined the cast as Prince Maname.

The appeal of 'Maname' was not confined to the sophisticated upper middle-class literati of Colombo. It was highly meaningful to the average person. This I realized when we toured the provinces. Everywhere we went - South, Mid-country, North West - the response was always warm and enthusiastic. The play cut across social and cultural barriers. We performed in school halls, on skimpy cinema hall platforms, at the Kahatagaha plumbago mines, in major cities and remote towns. There was a saying among us at the time: "Join Maname and see Ceylon". Actually, I did get to see a lot of Ceylon during the seventeen years I played the role of the Princess in 'Maname'.

Those were the days! I recall them with immense pleasure and with sorrow as well. Some of my co-actors and others associated with the production have departed from our midst. My fond memories go back first to Ben Sirimanne and to Edmund Wijesinghe – both incomparable in their respective roles of Prince and Veddah King. Sirimanne's beautiful voice, rich and resonant, charmed audiences. He looked every inch a Prince as he did his 'gamana' (ambulatory dance) on the stage, sword in hand, turbaned, bejeweled. The Edmund Wijesinghe - tall, deep-voiced, utterly 'macho'. What he did with those eyes of his! Both men are gone, and Upali Attanayaka – the last of the Princes to act with me.

I remember with affection two other men who were crucial to the success of 'Maname'. These were Charles Silva Gunasinghe Gurunnanse, and his son Norman. Charles Gunasinghe was Prof. Sarachchandra's principal resource person in the creation of 'Maname'. The traditional melodies utilized in the play all came from him. He taught us the songs and the 'gamanas' appropriate to each. He was always on stage (in the wings) during performances, and his enthusiasm never waned, from the day he started rehearsals with us to his last.

The 'nadagam' style of theatre, which Sarachchandra adopted in 'Maname', was in Charles Gunasinghe's blood. In his youth, he had played female roles and was very keen that I should imitate the exaggerated, hip-swinging gait he had himself employed. During our training with him, he often insisted that I should exhibit my 'femaleness' by being coquettish and inviting in my gestures. This embarrassed me somewhat. Prof. Sarachchandra came to my rescue, telling me not to heed the Gurunnanse's directions. As usual, he said this out of the latter's hearing.

The Gurunnanse's son Norman was a consummate player of the 'maddale', the drum used in Nadagam music. He too was deeply emotional about the Nadagama, and died a very frustrated and disappointed man.

Shyamon Jayasinghe, who retired some years ago as Secretary of the Ministry of Labour domiciled in Australia, gave a very special quality to the role of "Pothe Gura", the Sutradhara or Presenter. His delicately modulated voice conveyed every nuance of feeling to the audience.

Prof. Siri Gunasinghe who designed the costumes and the makeup was another eminent figure in the original 'Maname' group. Now settled in Canada, Prof. Gunasinghe became better known in later years as poet, novelist and critic. But his contribution to 'Maname' remains distinctive. Another name I cannot omit is Vasanta Kumar. He created the dances. And Eileen Sarachchandra who was so supportive.

Come to think of it, the list of names associated with 'Maname' is endless and of course highly distinguished. Lionel Fernando, Nanda Abeywickrema, Arthur Silva, Wimal Nawagamuwa were prominent in the original band. Practically everyone in the original cast and production team went on to distinguish himself (or herself) in public life, in academia, and in the professions. A few, like Edmund Wijesinghe, pathetically fell by wayside.

My years with 'Maname' ended in the early seventies. That was in the fitness of things. But my memories of it are vibrantly alive. There are certain 'Manamaniacs' who still refer to me as the Princess. And I know of at least one family living abroad that listens to our original gramophone recording of the play everyday. So much so, indeed, that a neighbour had inquired whether the songs were part of a religious ritual they had to observe on a daily basis!

I have two minor regrets. One is that Ediriweera Sarachchanda, the creator of 'Maname' is not with us to enjoy the fortieth birth anniversary of the play. But, had he been around, he might have shrugged it off, just like he did on that memorable night in November 1956.

My other regret is that there is no audio-visual record of our original performances. There are photographs; there is the gramophone record, but no film documentary. Lester James Peiris and Nihal Singha both offered to put the performance on film, but the play's author was adamantly opposed to the idea. If their proposal had been accepted, today's audience's would be in a far better position to understand why we were able to make such a huge and lasting impact forty years ago.

'Maname' has also been a much misunderstood play; almost from the beginning, a few people were unhappy with it. Some even wrote books attacking it. These never hurt 'Maname' or any individual associated with the production. We were all proud to have participated in that unforgettable moment in Sri Lanka's theatrical history. For me personally, the memories are specially poignant. 'Maname' shaped my life; it is a permanent part of me. I am sure there are several others who belonged to that marvellous theatrical adventure who would say the same.

(appeared in 'The Island' newspaper – 1996 November)

නොව පැරණිය වන රමණිය මනමේ

ගාමිණී සුමනසේකර

මේ දිනවල කොළඹ ලයනල් වෙන්ඩ්ට් කලාගාරයේ පැවැත්වෙන සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍ය උළෙල සිංහල නාට්‍ය ප්‍රේක්ෂකයන්ට පිරිනමන ලද දුර්ලභ වරමක් වැන්න. රංග කලාවේ ඇලුම් - බැඳුම් ඇති සජ්ජනයෝ සෑඳෑ අඳුරට පෙර රඟහලට ළංව සිතැඟි සේ කව් නළු රස විඳිති. දුලබ වූ රසභව් විඳිති. සැබවින්ම මෙය රසිකයන්ට ආනන්දජනක අත්දැකීමකි.

මෙම වාර්ෂික නාට්‍ය මඤ්ජරියට අයත් වන්නේ සරච්චන්ද්‍රයන් විසින්ම නිර්මාණය කරන ලද පැරණි නාට්‍ය බව සැබෑය. මනමේ, සිංහබාහු වැනි නාට්‍ය නුදුටු නොවිඳි රසිකයෝ සිටිත් ද? එහෙත් සරච්චන්ද්‍ර රංග කලාවේ පහන්ටැම් බඳු වූ මනමේ හා සිංහබාහු වැනි නිර්මාණ යළි යළි දැක ගැනීම කවර නම් භාග්‍යයක්ද?

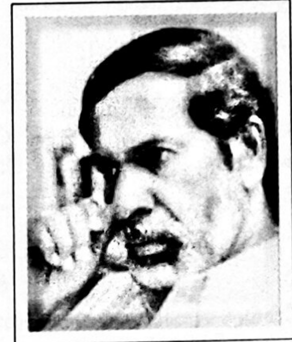
දේශීය රංග කලාවේ පුනරුත්පත්තිය සේ පිදෙන මනමේ වනාහි නොව පැරණිය වන රමණිය නිර්මාණයකි. මේ රටේ ගම් දනව්වල පමණක් නොව අපරදිග රටවලද මනමේ ප්‍රභාවෙන් ප්‍රමුදිත වූ බව අපි දනිමු. මනමේ නාටකය අදට පමණක් නොව මතු මතුව වන අපගේ දූ දරුවන්ට ද සාඩම්බරයෙන් විඳින්නට හැකි අපූර්ව දෘශ්‍ය කාව්‍යයකි. රසිකයන් එයට පෙම් බඳින්නේ එම සාධනීය ගුණය සිහිපත් කරමින්ය.

සාම්ප්‍රදායි මනමේ පුවත මනුෂ්‍යත්වයේත් ස්ත්‍රීත්වයේත් සියුම් දුබලතා හා ප්‍රබලතා ඇසුරෙන් හද සසල කරවන අපූර්ව දෘශ්‍ය කාව්‍යයක් බවට පෙරළන සරච්චන්ද්‍රයෝ එමඟින් මනුෂ්‍යත්වයට පෙම් බඳින්නට අපට ඇරයුම් කරති. යුගයෙන් යුගය පුරුෂයන්ගේ වෛරයට හා පිළිකුලට ලක්වූ ගැහැනිය මනුෂ්‍යත්වයේ ප්‍රේමය ලබන්නී රසික සිත් පහන් කරවමින්ය.

සිංහබාහු නාටකය ද එයටම නොපරදින මාහැඟි දෘශ්‍ය කාව්‍යයකි. පීතෘත්වයේ සනාතන සුවඳ රසික හද සුවපත් කරවන අරවින්දයක් සේ හද පහන් කරවමින් ද නිවමින්ද ගලා යන කරුණා රස දහරාවක් සේ සිංහබාහු නිම වී ඇත. සුත'නඹුවන්ගේ උණුසුමෙන්

ඈත් වූ පියෙකුගේ ඉකිබිඳුම හද රිදවන කඳුළකට වඩා ප්‍රඥා ඇස හරවන ආලෝකයක් සේ අපි එහිලා නොවිඳිමුද?

තතු මෙසේ මෙයින් මනමේ සිංහබාහු බඳු නිර්මාණ අද පරපුරට පමණක් නොව මතු මතුව වන පුරපුරට ද මහඟු මිණිමුතු නොවන්නේ ද? එහෙයින්ම විචාරකයෝ මෙසේ සරච්චන්ද්‍රයන් පසසති. සිංහල රංග කලාව ගත් විට එයින් සරච්චන්ද්‍ර රංග කලාව ගත් විට එහි මනමේ හා සිංහබාහු ද විශිෂ්ට වේ මැයි.



ගාමිණී සුමනසේකර

පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ සිංහල ගෞරව උපාධිධරයෙකු වන ගාමිණී සුමනසේකර වත්මන මෙරට වෙසෙන ප්‍රවීණ මෙන්ම ජ්‍යෙෂ්ඨතම පුවත්පත් කලාවේදියෙකි. කවියෙකු, කතා රචකයෙකු මෙන්ම සාහිත්‍ය කලා හා සමාජ විශ්ලේෂකයෙකු ද වන ගාමිණී සුමනසේකර ගේ නවතම නිර්මාණය 'වඳිමි සිදුහත්' ය.

ඔහු දැනට 'ඉරිදා දිවයින' සංග්‍රහයේ ප්‍රධාන කර්තෘධූරය උසුලයි.

සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍ය උළෙලෙ විචිත්‍ර කළ මහාසාර නිර්මාණය ගැන ද සඳහනක් කළ යුතුය. මහාසාර වනාහි මෙරට පොදු ජනයා මනාව දන්නා පුවතකි. මෙම පුවත හාස්‍ය රසයෙන් පරිපූර්ණ අපූර්ව රංගයක් බවට පත්වූ අයුරු මහාසාර මනාව පෙන්වයි. හාස්‍ය රසය විනීත ආශ්වාදයක් සේ මහාසාර තුළින් අපි විඳිමු.

සිංහල රංග භූමියට අවමන් කරන විසූක දස්සන මගින් මතුකරන ජුගුප්සාජනක හාස්‍ය නමැති පල්වතුරෙහි කිමිද සිටිනවුන්ට හාස්‍ය රසය නම් මෙබඳු යැයි ආදර්ශ කොට දෙන නිර්මාණයක් සේ මහාසාර නාට්‍යයට බුහුමන් කළ යුතුය. හාස්‍යය සමග ජීවිතය පිළිබඳ අති සියුම් කරුණු ද එහිලා මතු කරනු පෙනේ.

සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ නිර්මාණ අතර මේ සා ප්‍රබල හාස්‍ය පූර්ණ කාව්‍යයක් නොවූ විරූය. රාජ්‍ය පාලනය හා නීතිය සදය උපහාසයට ලක්කරන මහාසාර ඕනෑම යුගයක පිළිබිඹුවන අමන සමාජ විෂමතාවයේ නග්නත්වය විශද කරවන නිර්මාණයක් ද වේ. ගම් දනව්වල ජනතාවගේ පහත් සංවේග යට පමණක් නොව බුද්ධියට ද මෙමගින් කෙරෙන සියුම් ඇමතුම විස්මයජනකය.

මේ හැරුණු විට සරච්චන්ද්‍ර නාට්‍ය උළෙල සඳහා ලෝමහංස හා තවත් මූල නිර්මාණයන් ද ඇතුළත් වේ. ලෝමහංස නාටකයද මිනිස් සන්තානය පත්ලෙහි රැඳි රාග මලින් වන විපත් නිසා වියැකී යන ජීවිතවල සෝගීයක් සේ රසික හද නින්නාද වන්නකි. සරච්චන්ද්‍ර සෙසු නිර්මාණ සේ ජනප්‍රිය නොවුව ද ලෝමහංස ප්‍රබල නාට්‍යයක් සේ විචාරකයෝ පසසති.

මෙවැනි රංග නිර්මාණ එක්තැන් කොට රසිකයන්ට පිරිනැමීම පහසු කාර්යයක් නොවේ. එබඳු කටයුත්තකදී ගත යුතු දුක්බ සෙයාහා දුර්භෝජන ද අප්‍රමාණය. එම දුක් හඳුනන සජ්ජනයෝ එහිලා සම්මාදම් වෙති. මෙම සද්කාර්යට උරදුන් සියලු දෙනාම රසිකයන්ගේ පින් ලබති.

පසුගිය තෙදින තුළ මෙම රඟහලට ගිය අප දුටු එක් දසුනක් ගැන වචන මාත්‍රයක්ද තබමින් මෙම සටහන අවසන් කළ යුතුය. උතුරේ ත්‍රස්තවාදි සටන්බිම්වලදී විවිධ උවදුරු වලට මුහුණ දී දූනට අබල දුබලව සිටින අනුන්ගේ වාරුවෙන් යන එන සොල්දාදුවන් ද මෙම රඟ නැරඹීමට ආ අයුරු අපි දිටිමු.

මේ පිරිසෙන් වැඩිදෙනකුට එම අවස්ථාව අපූර්ව මෙන්ම නව්‍ය අත්දැකීමක් වු බවද පැහැදිලි විය. රට වෙනුවෙන් සටන් කොට එහි පලයක් ලෙසින් ආබාධිතව සිටින මෙම වීර දරුවන් ඒ රංග ප්‍රභාවෙන් තෘප්තිමත් වනු දැක්මද හදට සුවයකි.

1991 අගෝස්තු මස 25 වැනි ඉරිදා දිවයිනට ලියූ ලිපියකි.

මනමේ නාටකය අඩ සියවස සපුරයි

පද්මකුමාර එදිරිවීර

එක් දහස් නවසිය පනස් හය වූ කලී ශ්‍රී ලංකා වංශ කථාවේ අසාමාන්‍ය කාල නියාම හා ධර්මතා සමුදායකින් මෙහෙයවනු ලැබූ කාල පරිච්ඡේදයක් වූවා සේ ය.

දෙදහස් පන්සිය බුඬ ජයන්තිය යෙදී තිබුණු ඒ වසරේදී දියසේන කෙනෙකුගේ පහළවීමක් ගැන එක්තරා ආන්දෝලනයක් විය. සංඝ, වෙද, ගුරු, ගොවි, කම්කරු පංච මහා බලවේගය මෙහෙයවා එස්.ඩබ්.ආර්.ඩී. බණ්ඩාරනායක ශ්‍රීමතාණන් විසින් එදා පැවති මහජන මැතිවරණයෙන් ශ්‍රී ලංකා නිදහස් පක්ෂයට ලබා දුන්නේ අභිමානවත් ජයග්‍රහණයකි. ඒ සමඟ එතෙක් රටේ පාලන ක්ෂේත්‍රයේත් ජන ජීවිතයේත් ආධිපත්‍යය දැරූ බමුණු කුලය බිඳ වැටීම අදහාගත නොහැකි වූවකි. මහා සංඝ රත්නය හා බෞද්ධ මහජනතාව විෂයයෙහි බෞද්ධ තොරතුරු පරීක්ෂණ වාර්තාව පිළිගැන්වීම ශාසනික අතින් වැදගත් සිද්ධියක් විය. නිදහස් මන්දිරයේදී පැවැත්වූ බුද්ධ ජයන්ති වැඩ පිළිවෙළ ජාත්‍යන්තර මට්ටමෙන් සිදු වූ මහෝත්සවයකි.

යටත් විජිත යුගය ගෙවී ගොස් පොදු ජන යුගය උදා වෙමින් තිබූ මේ අවධිය බණ්ඩාරනායක පාක්ෂිකයන් හැඳින්වූයේ සංක්‍රාන්ති යුගයක් නැත්නම් Period of Transition කියාය. මේ එක්දහස් නවසිය පනස් හයේදී උදා වූ දේශපාලනමය, සමාජයීය හා ශාසනික පුනර්ජීවයට තුඩු දුන් විප්ලවීය පෙරළියේ සුවිශේෂී පිය සටහන් කිහිපයක් වූ අතර ඊට සමගාමීව උදා වූ සංස්කෘතික පුනර්ජීවයේ ප්‍රබලතම සන්ධිස්ථානයක් වූයේ එම වසරේ නොවැම්බර් 3 වැනි දින ලයනල් වෙන්ඩ්ට් රංග ශාලාවේදී එළි දැක්වූ මහාචාර්ය එදිරිවීර සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ මනමේ නාටකය යි.

සරච්චන්ද්‍රයන් මනමේ නාටකය රචනා කොට නිෂ්පාදනය කරන ලද්දේ එක්දහස් නවසිය හතළිස් ගණන්වල ඇරඹුණු සාහිත්‍ය කලා පුනරුදයත් සමග දේශජ නාට්‍ය සම්ප්‍රදායක් සොයා ගම් දනව් සැරිසරා ගිය දීර්ඝ ගමනකින් ලත් අද්දැකීම් මෙන්ම බටහිර නාට්‍ය කෘතීන් ගණනාවක් අනුවර්තනය කිරීමෙන් හා ස්වතන්ත්‍ර නාට්‍ය

කිහිපයක් නිෂ්පාදනය කිරීමෙන් ලත් අද්දැකීම් සමුදායක් ඇතිව සිටි අවධියකදී ය. චීන හා ජපන් නාට්‍ය හා සමග සැසඳිය හැකි එකම සිංහල නාට්‍ය විශේෂය නාඩගම යැයි ඇදහූ එතුමා එහි පවත්නා නිශ්චිත රංග රීතිය අනුගමනය කරමින් නාඩගම් ශෛලියෙන් පර්යේෂණය කළේය. ඒ ව්‍යායාමයේ අනුස්මරණීය වූ කූට ප්‍රාප්තිය වූයේ මනමේ නාටකයේ උත්පත්තිය යි.

මනමේ නාටකය වනාහි චුල්ල ධනුග්ගහ ජාතක කතාව වස්තු විෂය වශයෙන් ගෙන එහි එන පතිද්‍රෝහයේ ආදීනව අළලා



පද්මකුමාර එදිරිවීර

වෘත්තියෙන් අධිනීතිඥයෙකු වන පද්මකුමාර එදිරිවීර, සරච්චන්ද්‍රයන්ගේ නාට්‍ය උදෙසා සම්බන්ධ වූයේ වේශ නිරූපණ ශිල්පියෙකු හා රංග වස්ත්‍ර නිර්මාපකයෙකු වශයෙනි. ඔහුගේ තත් නිර්මාණාත්මක කලා ක්ෂේත්‍ර සරච්චන්ද්‍ර නිර්මාණයන්හි කලාත්මක හා ගුණාත්මක රසඥතා වර්ධනයට මහෝපකාරී වූ බව එදවස විචාරකයන්ගේ ප්‍රකාශනවලින් පෙනේ. 'සිංහබාහු' (දෙවන නිෂ්පාදනය), මනමේ (දෙවන නිෂ්පාදනය), 'පේමතෝ ජායතී සෝකෝ' ඒවා අතර ප්‍රකටය. 'මහාසාර' නාටකයේ වේශ නිරූපණ ශිල්පියා හා රංග වස්ත්‍ර ශිල්පියා වූයේ ද පද්මකුමාර එදිරිවීරයෝ ම ය.

පද්මකුමාර ඕස්ට්‍රේලියාවේ පදිංචියට ගොස් නීතිඥයෙකු සේ දැන් කටයුතු කරමින් සිටී.

කෙරුණු නිර්මාණයකි. පතිද්‍රෝහී වූ කාන්තාව නිග්‍රහයන්ට භාජනය කිරීම ජාතක කතා කරුගේ අරමුණ වුව ද සරච්චන්ද්‍ර ඊට වඩා වෙනස් වූ දෘෂ්ටියකින් සානුකම්පිතව ඇය දෙස බැලීමට උත්සාහ කිරීම නාට්‍යයේ විශේෂත්වයකි. ඉන් පළවන්නේ ප්‍රේමය පිළිබඳ ස්ථිර නිගමනයකට එළඹිය නොහැකි අසරණ කාන්තාවකගේ චෛතසික ස්වභාවය දක්වෙන අනුවේදනීය ජීවන දුක්මකි.

ශ්‍රී ලංකා විශ්වවිද්‍යාලයේ සිංහල නාට්‍ය මණ්ඩලය වෙනුවෙන් ඉදිරිපත් කරන ලද මනමේ නාටකයේ මංගල දර්ශනය පණගැන්වූ නළු නිළියන් වූයේ කුශලතා පූර්ණ විශ්ව විද්‍යාල ශිෂ්‍ය පිරිසකි. ශ්‍යාමන් ජයසිංහ පොතේ ගුරු ලෙසද, බෙනඩික්ට් සිරිමාන්න මනමේ කුමරු ලෙසද, ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන් සහ හේමමාලි ගුණසේකර මනමේ කුමරිය ලෙස ද, එඩ්මන් විජේසිංහ වැදි රජ ලෙස ද, චරිත නිරූපණය කළහ. ලයනල් ප්‍රනාන්දු, ඇම්.බී. අදිකාරම් හා ඉන්ද්‍රාණි පීරිස් ද අවශේෂ නළු නිළියන් අතර වූහ.

මනමේ නිෂ්පාදනයට අලංකාරයක් ලැබුණේ භාරතීය හා ලාංකීය ප්‍රතිමා ශිල්පයේ ආභාසය ලබමින් මහාචාර්ය සිරි ගුණසිංහ කළ වෙස් නිර්මාණයෙන් හා අංග රචනයෙන් ය.

නැටුම් නිර්මාණය වසන්ත කුමාරයන් අතින් සිදු වූ අතර මනමේ රචනයේදීත්, නිෂ්පාදනයේදීත් සරච්චන්ද්‍රයන්ට සුවිශේෂී සහායක් ලබා දුන්නේ විරාගත නාඩගම් සම්ප්‍රදාය මෙන්ම ජන ශ්‍රැතියෙහි හසල බුද්ධිමතෙකු වූ චාර්ලිස් ද සිල්වා ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ ය. මද්දලය පෙරටු කොට ගත් වාද්‍ය වෘන්දය මෙහෙයවනු ලැබුයේ ද ගුණසිංහ ගුරුන්නාන්සේ විසිනි.

මනමේ නාටකයේ කළඑළි රංගයට සරච්චන්ද්‍රයන් ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාව තෝරා ගත්තේ එකල එය ලංකාවේ තිබෙන හොඳම රඟහල වූ බැවිනි. එහෙත් ගැමි රුචිකත්වයට අනුකූලව හැඩ ගැසුණු නාට්‍යයක් සිංහල දේ හෙළා දකින පිරිසක් අතරට ගෙන යාම වටී ද? යන දෙගිඩියාවක් එතුමා තුළ බලපවත්වන්නට විය. තවත් දෙයක් සිදුවිණි. මනමේ නාට්‍යයේ ටිකට් විකිණීමට කොළඹ හතේ යම් ගෙවල්වලට ගිය නාට්‍ය මණ්ඩලයේ නිලධාරීන් "අපි සිංහල නාට්‍ය බලන්නෙ නෑ" යි ඇතැම් ගෙහිමියන් එලවාගත් බව ශිෂ්‍යයෝ සරච්චන්ද්‍රයන්ට ඇවිත් කීහ.

තම සිතෙහි තුබූ දෙගිඩියාව සරච්චන්ද්‍ර ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාවේ අයිතිකරු වූ හැරල්ඩ් පීරිස් මහතාට දන්වා යැව්වේය. ලයනල් වෙන්ඩ්ට් ශාලාව සිංහල නාට්‍ය බලන්ට ප්‍රේක්ෂකයන් නොඑතියි කියන කතාව බොරුවක් බව ඔප්පු කිරීමටත් සමග මුලදී වෙන් කරවා ගැනීමට අදහස් කළ රාත්‍රී හතරටම ශාලාව නොමිළයේ දීමට පීරිස් මහතා තීරණය කළේය. අන්තිමේදී නාටකය කළඑළි බැස්සේය. සරච්චන්ද්‍රයන් පවසන අන්දමට හැරල්ඩ් පීරිස් මහතාට පාඩු වූවා පමණක් නොව ඔහු ඔට්ටුවෙන් ද පැරදුණේය. ආරාධිත අමුත්තන් හා පුවත්පත්කරුවන් ඇතුළු ප්‍රේක්ෂකයින් පනස් දෙනෙකුවත් ශාලාව තුළ සිටින්ට ඇත්දැයි නොදනිමි. එහෙත්, පැමිණ සිටි ප්‍රේක්ෂකයන් ස්වල්ප දෙනා පැහැදුණු බව ඔවුන්ගේ ප්‍රතිචාරයෙන් දත හැකි විය.

සැලකිය යුතු කරුණ නම් මනමේ ගැන පක්ෂපාතී වර්ණනාත්මක සමාලෝචන ගණනාවක් ඉංග්‍රීසි පුවත්පත්වල පළ වුව ද, සිංහල පුවත්පත්වල ඒ ගැන වචනයක්වත් පළ නොවීමය.

දෙතුන් මසකට පසු මනමේ නාටකය යළි ලයනල් වෙන්ඩ්ට් රඟහලේදී පෙන්වන ලද අවස්ථාවේදී එය දුටු ශ්‍රී චන්ද්‍රරත්න මානවසිංහයන් ඒ ගැන උදන් අනමින් ලංකාදීපයේ ලියූ 'වගතුග' ට පසුව සිංහල පුවත්පත්කරුවන් ඒ ගැන යමක් ලියන්ට සිතුවේ. මානවසිංහයන් මනමේ හැඳින්වූයේ 'අභිරංගයක්' ලෙසිනි. ඉන් පසුවය අපේ රසික භවතුන් මනමේ බලන්නට වැල නොකැඩී රඟහල කරා ඇදී යන්නට පටන් ගත්තේ.

ලාංකික රසික ජනතාවගේ රස වින්දනයට උචිත නාට්‍යයක ස්වරූපය කුමක් විය යුතු දැයි ප්‍රත්‍යක්ෂ කර ගැනීමේ අවස්ථාව මනමේ නාටකය තුළින් පහළ වූවා පමණක් නොව ඒ නාට්‍ය ස්වරූපය තව දුරටත් ප්‍රගුණ කරගෙන යාමේ මාර්ගය පිළිබඳ වැදගත් හරි දැකීම් ද ඒ තුළින් හෙළි පෙහෙළි විය.

ඒ ප්‍රවණතාවය අනුව යමින් සරච්චන්ද්‍රයන් විසින් නිෂ්පාදනය කරන ලද සිංහබාහු, ප්‍රේමතෝ ජායතී සෝකෝ, හස්ති කාන්ත මන්තරේ, මහාසාර, වෙස්සන්තර, ලෝමහංස, භව කඩතුරාව වැනි නාට්‍ය

ශ්‍රේෂ්ඨ නිර්මාණයන් විය. මනමේ නාටකය පෙරටු කොටගත් මේ නිර්මාණයන් මගින් අප සමාජය තුළ වූ භාෂාමය හා සංස්කෘතිකමය විවිධත්වය විසින් ඉදිකරන ලද පරතරයන් අකා මකාගෙන ආ විමුක්තිදායක වින්දනය හා ඒකාත්මික බවේ ප්‍රබලත්වය අප විසින් කෘතගුණ පූර්වකව සඳහටම සිහිපත් කළ යුත්තකි.

මනමේ නාටකය බිහි වී අඩ සියවසක් සපිරෙන මේ අවස්ථාවේදී වෙසෙසින්ම සඳහන් කළ යුත්තේ දස දහස් වාර ගණනින් වේදිකා ගත වී ඇති එම නාටකය තරම් රසකාමී ප්‍රේක්ෂක චිත්ත සන්තාපයන් තුළට කිඳා බැසගත් වෙනත් නාට්‍ය නිර්මාණයක් නොමැති තරම් බවය.

(වර්ෂ 2006 නොවැම්බර් 'පහන' සඟරාවේ පළවූ මේ ලිපිය මනමේ අර්ධ ශතක ජයන්තිය වෙනුවෙන් සංගෘහිත විශේෂ අතිරේකයට ඇතුළත් විය. 'පහන' ඕස්ට්‍රේලියාවේ පදිංචි සිංහල ශ්‍රී ලාංකිකයන්ගේ මාසික ප්‍රකාශනයකි.)

PRINCESS MANAME AND THE MERMAID MEET IN LONDON

Narrated by K.N.O. Dharmadasa with promptings from N. Sivasambu

In conversations with N. Sivasambu, Coordinator of The Ceylon Bloomsbury Group, in London, I learnt of an event of no mean significance which took place London in October '88. Professor Sarachchandra and Sangeetha Visarada Amaradeva (before he was recognized as Pandit in the Indian tradition and before the award of Hon. D. Litt by Peradeniya) were there to hold a seminar on Sinhala Drama and Music organized by The Ceylon Bloomsbury Group.

Realizing however that it would not be practicable to hold a seminar on both Sinhala Drama and on Sinhala Music, The Ceylon Bloomsbury Group decided to confine the seminar to Sinhala Music.

Professor Sarachchandra was to narrate the history of Sinhala music from the time of the Nurti music which began during the last decades of the 19th century which was based on the melodies of North India. Several decades later Sinhala musicians were to look for a national music idiom and look for that in folk melodies of the Sinhala countryside. This move towards Sinhala music was realized completely in the compositions of Amaradeva. Retaining the Raga system of North India as a framework, Amaradeva based his compositions on Sinhala folk melodies. It is this achievement which made Amaradeva's work part of Sri Lanka's modern cultural history.

The narration of this evolution towards Sinhala music was at each stage in its history illustrated by Amaradeva. At the request of Sarachchandra, The late H.H Bandara, who had composed music for Sarachchandra's second great play, Sinhabahu, was engaged to organize the music accompaniment.

Professor Sarachchandra's most well known contributions, as we know, is in the area of Sinhala drama. On returning from North India and Shantiniketan he set out on his long quest to realise Sinhala drama as a literary form. In dialogues with Professor E.F.C. Ludowyk and also his wife Edith Ludowyk-Gyomroi both of whom advised him to begin by enacting plays translated from the European languages, Sarachchandra's successful adaptation of a Gogol play, the result, Kapuva Kapothi was a great success with audiences in Colombo. However the emerging playwright himself was not satisfied that this play was entirely Sinhala, that it had its historical roots in content and form in the national tradition. Taking himself to the rural hinterland he came upon the Nadagam which was performed as part of folk life and ritual in the villages. This led him to finally to create in 1956 a play with roots within the Sinhala tradition: that was Maname.

The Ceylon Bloomsbury Group in its 1988 programme, deciding to leave out, as being practically unfeasible, the Drama component as initially planned, concentrated entirely on Sinhala music holding five seminars. The first seminar held at the Institute of Contemporary Arts, situated in The Mall (which leads to Buckingham Palace), was followed' by seminars at the University of Oxford, in association with Prof. Richard Gombrich, at the School of Oriental and African Studies, at Guildhall School of Music and Drama and at the University of Cambridge together with the Sri Lanka Students Association.

At the first seminar in the Institute of Contemporary Arts, a participant was Rohan de Saram who, commissioned by The Ceylon Bloomsbury Group, wrote a composition under his chosen name of Kuveni Asnaya. Played on the cello, it was offered as a Tribute to the Sire of Maname.

The opportunity of the presence in London of the founder of modern Sinhala drama sparked an excellent idea in the mind of another Sri Lankan in London, Namel Weeramuni, who had acted in Sarachchandra's plays when he was an undergraduate in Peradeniya in the 1950's. He decided

to bring down the entire cast of Maname to London and have a performance. The first performance was at the Commonwealth Institute, South Kensington. It is perhaps correct to say that this was the first time Maname was performed outside Sri Lanka.

It should be recorded here to the credit of their professional outlook that the members of the Tamil Performing Arts Society, who too enacted plays in Thamil translation of European playwrights including such names as Brecht, Beckett, Lorca, Chekov, Pinter, were present at this performance.

The other two performances of Maname were held in the City at a Theatre near a site of historic fame: the prestigious Mermaid Theatre. Part of the dramatic tradition of England which goes even beyond the age of the 'Bard of Avon' to the medieval mystery plays, this play-house is almost within hearing distance of the site of the great Globe itself, which is no more. A better venue could not have been chosen for the play which, in our modern cultural history, has monumental standing. It would also interest readers that by The Mermaid there still stands a pub frequented by Richard the Third.

All three performances were very well attended. There was and is a deep sense of satisfaction that this play was performed in London, a city great in every way. There is special satisfaction that two of the performances were at the Mermaid, and in the presence of the great playwright himself.

Namel Weeramuni deserves great credit for this. It was done, we must also note, at his expense which must have been considerable. In his introduction to this memorable occasion, he paid tribute to and thanked for his presence the man who was not only the playwright who created Maname, but also the founding father of modern Sri Lankan theatre, for as we know Maname inspired Professor Vithianandan to look for a similar theatre of the roots in Thamil, leading to the production of Karnanan Por and Ravanesan.

It may not have been quite realised at the time that the tribute by Namel, who was of course mouthing the sentiments of all Sri Lankans present, could not have been paid at a better centre: in the City of London, in The Mermaid Theatre, by the site of the great Globe itself which heard Burbage as Richard the Third declaiming, 'a horse, a horse, my kingdom for a horse'. This staging of Maname in London was indeed a historic occasion, for if not for the efforts of Namel and others, this play and its creator might never have been seen in this great city at the Mermaid, near the site of the home of the great Elizabethan, the representative figure in England of the Renaissance. It needs be added that the Globe, if it was there, would have been happy to stage the tragic story of a Princess from the Oriental tradition.

This brief record of an important event, which is a landmark in the activities of the Bloomsbury Group in London, which commemorated on December 14, 2004 in Bloomsbury the Leonard Woolf Centennial, cannot conclude without noting the presence at the matinee performance at the Mermaid of the Head of Drama of the Guildhall School of Music and Drama, Virginia Schneider who was specially invited by The Ceylon Bloomsbury Group.

At this meeting of Maname and the Mermaid, there was another meeting. The Guildhall School's Head of Drama was introduced to Professor Sarachchandra. This was the meeting of drama as one of the literary forms of the West and an Eastern rural ritual of folk life which, retaining its content drawn from traditional roots, had been metamorphosed into a sophisticated literary form.

And we shall see why: speaking to N. Sivasambu after the play, Virginia Schneider had said that if it had been a Western play, instead of the dance by the Veddha Chieftain which gave an emotional outlet to his feelings when he realized the treachery of the Princess, there would have been a dialogue developing the character of the betrayed Veddha Chieftain.

(First published in The Island)

MANAME 50 YEARS

Dr. K.H. Dharmadasa

Maname is a landmark in the history of Sinhala drama in Sri Lanka. It is a well-woven and well-blended drama, incorporating all the aspects required to achieve high quality, integrated and interrelated, as a whole. The development of the dramatic situations logically unveiling the plot, use of meaningful and creative language appropriate for the characters and dramatic style, complex characters of the drama with life, movements based on folk dramatic tradition, and keeping in line with the local cultural standards, are some of the elements that contributed to make Maname a living drama. The intellectuals in all domains of artistic traditions of Sri Lanka found Maname to be an incomparable drama of exceptionally high calibre.

Maname, produced by Professor, Vedi Thanthirige Ediriweera Sarachchandra, following the folk drama tradition called Nadagama.

The Nadagama form of drama, from the beginning to the end, was in song, when prose dialogues were used, they were presented in a rhythmic and melodious style. One important character in the Nadagama, that Sarachchandra used very effectively, was the 'Potheguru' who actually performed the role of a narrator, or a presenter, introducing various characters in the drama to the audience, and also explaining certain dramatic situations in the form of verses, songs, mime and gestures. The other actors and actresses of the play too, using dance steps of folk tradition, stylized mime, songs with beautiful melodies, rhythmic and melodious dialogues, and stylized gestures and movements, presented the dramatic situations of the plot.

In Sri Lanka, the tradition has been to produce Nadagama plays, and other dramas of folk style, based on Jathaka stories from Buddhist literature. Noh plays of Japan too are basically based on Buddhist stories. Sarachchandra wrote the Maname script, based on the Buddhist story, known as Chulla Dhanuggaha Jathaka with an Indian background. The same Jathaka story had been used earlier for two types of local folk plays, Kavi Nadagama performed entirely in verse and Kolam performed with masks.



Dr. K.H. Dharmadasa
(B.A. Ceylon, M.A.-Ph.D University of Auburu, Alabama)

K.H. Dharmadasa (B.A. Peradeniya) was a teacher, lecturer at the Mahaweli College of Education, Sri Lanka, and in University of Chicago (U.S.A).

He was also the make-up artist for several Sarachchandra Productions, including Sinhabahu, Vessanthara and Pematho Jayathi Soko.

He served as the President of the 'Ranga Khshetra', an organization formed to foster Sarachchandra plays. He domicile in Australia (Melbourne) at present.

The experience, knowledge, and skills, he gained for many years, in the field of music he studied and practiced, helped him create and reformulate the lyrics and melodies of songs he used in the play. Charles Silva Gunasinghe Gurunnanse from Balapitiya provided him with useful information about the nature of nadagama scripts, including the Maname Kavi Nadagama, and actual traditional Nadagama forms in practice, Nadagama stage movements, dancing steps and the use of Maddala in the Nadagama form of drama.

Wasantha Kumara an expert dancing personality who had much experience in all aspects of dancing styles, Indian, Kandyan and Low country, helped the actors and actresses develop exact character forms in steps and dances in the Nadagam tradition, as Sarachchandra expected.

Dr. Siri Gunasinghe created typical costumes and make up that Maname characters needed. Eileen Sarachchandra helped in the new style of make up, with the knowledge and experience she had from Japanese styles of make up in Kabuki, which highlighted the characters Sarachchandra had in Maname, especially, the make up of Vedda King and the other Veddas. The music and Maddala drumming too added, what this type of a nadagama exactly needed, to carry joy, humour, and pathos of dramatic situations to the inner feelings of the spectators.

Sarachchandra reconstructed the Maname script, carving out the dramatic situations in the story, to make feelings, thinking and expectations of the characters to be so lively and believable to match with the feelings, thinking and expectations of the audience, so remarkably, that the play created the highest dramatic expression.

Prince Maname, at the beginning itself, after his introductory song reveals his love to the daughter of Rajaguru, creating in the minds of the audience, feelings and expectations that may possibly lead to different indecisive situations as the drama develops. The song "එනමුත් නෑ සැනසෙන්නේ - සිත මාගේ දැවේ ගින්නේ….." (But I am not settled in mind, My mind is in flames) opens up the dramatic plot of the play. With Rajaguru's awarding the Title of 'Dhanuddhara' to Maname prince, other related dramatic situations develop.

Rajaguru, giving his daughter in marriage to prince Maname, opens up the next step of the dramatic plot. Prince Maname and the Queen leaving for Benares, through the thick jungle, which is inhabited by wild animals creates doubts and fears in the mind of the queen. She is afraid whether they are safe, or stranded in the jungle. As they proceed, they confront a group of Veddas. The queen thinks that they may be even Raksasas (devils). These two situations form the foundation for building up the basic plot of the drama.

Prince Maname chases away the Veddas who made an attempt to fight with him. After chasing away the Veddas, he gets much courage, being a 'Dhanuddhara". The audience sees him as a prince with much pride, talents, capabilities and strength. Prince Maname, the son of the king of Benares, is going back to his kingdom with his queen to get the throne and become the king. He has courage; he has no fears. This is how Sarachchandra has constructed the Prince's character.

The audience is faced with a crucial stage in the dramatic plot, when Veddas come back with Vedda King. The queen, in her prose dialogue, says that he does not look a fierce person rather, she thinks, he could be a dignified majestic personality, a king. The leader of Veddas draws the attention of the Vedda King, basically on the queen, and not on the prince, who made an attempt to fight with them. He says, "මෑ වේ මා දුටු කොමළ ලියා, දෙස බලනුය රජතුම විත්ත

නොම වේද තුටු….." (This is the soft, pretty, lady I came across, Look at her. Is your mind not happy?) The Vedda King too appears impressed with the appearance of the beautiful queen and expresses his feelings for the queen, and not about the presence of the prince. "මේ නම් ලෝ ලිය නොම වන්නේ….." (This is not a worldly woman. She is like a goddess, a "Siddhangana").

The fact that the attentiveness and the concentration of Veddas and the Vedda King is being made on the queen keeps the audience in suspense. The major concern of the audience, at this moment, becomes the queen. Prince Maname introduces himself to the Vedda chief "as the son of the king of Benares who rules it like the king of the Gods" "සේ සුරිඳු බරණැස් පුර පසිඳු….." How does the Vedda king respond? "මේ අරණේ හිම ගිර සිට දෙරණේ මාගෙ සරණේ වේ….." In this forest extending from the Himalayas, on this earth, everybody needs to take my protection, if not one has to face death." The prince is very much ridiculed and looked down upon. He commands the prince to put down his bow and arrows on the ground and worship him. The audience watches in excitement and suspense how everything is growing up to a deadly clash.

It is excellently dramatic that Vedda King decides to fight with the prince alone. He sends away his follow Veddas. This is a tense dramatic situation that has been very well articulated. After the hand-to-hand fight with Vedda king, Prince Maname knocks down the Vedda king and still having him in his hold, with the hands held tightly behind, asks for the sword from the queen to cut off the neck of the forester. The queen responds saying, "දිරියෙන් යුද කළ ඔබ සමගින්නේ, සෙනගින් පිහිට ද නොම සොයමින්නේ….." "without seeking the help of his fellow Veddas, he fought with you alone, with much courage; why do you want to cut off his neck with this sword" What a shock to the audience! The prince replies "I don't understand what you say my dear, I defeated this villain. To finish him off, give my sword to me without delay."

The prose dialogue between the queen and the prince Maname is so dramatically presented, using very well selected most meaningful words. The audience is in a tight tension and uncertainty. This becomes the most critical situation in the drama. Everybody is so excited and confused. The audience is at a loss to understand, actually what happened and what the queen would have had in her mind.

Did the queen intentionally hold the sword with its hilt toward the Vedda king and the sheath of the sword toward her husband, or did the prince give the sword to her hand to keep in that manner? Vedda king, grabbing the sword from the princess's hand, kills Maname prince. This is dramatically the peak point in the plot. Prince Maname is killed quite unexpectedly. Maname Queen had no choice but to go away with Vedda King expressing her love to him in the beautiful, contrastingly romantic, song "රජ ඉසුරු නැත, නැත මිණි කිරුළු, ඇත මෙම හිම ගිර දෙන්නෙමි සියලු….." (I don't have kingly comforts no royal paraphernalia, whatever is there in the mountain ranges, all will be given to you). This is again a crucially complex and decisive situation developing in the drama. The situation where the queen goes away with the Vedda King, happily enjoying, for a moment, flashes back the minds of the audience to the scene, "ප්‍රේමයෙන් මන රංජිත වේ- නන්දිත වේ……" (The mind is pleasant, delighted, and joyful with love) and the audience at this moment "finds fault with the Maname Queen, condemning her betrayal." Sarachchandra has developed these critical dramatic situations of the plot, creating ideal environments, using a minimum of words with utmost meaning and life.

It is so difficult for the audience, to judge precisely whether the queen says the truth to the Vedda King, or she is trying to save herself presenting to the Vedda King 'a false story,'

while going away with him. "මනමේ රජු ඔබ ගෙල සිඳලන්ටා..." (Maname King to cut off your head, when asked for the sword, didn't you see the efforts I made to prevent him, to save you? I decided to give the sword to your own hand). She puts across the words in prose, "ඔබේ දිවි මම ගළවා ගතිමි වැදි රජාණෙනි...." (I saved your life dear Vedda king). Vedda king looses his head in a terrible dismay and shock. In perplexed amazement, he says, "අන්ද මන්ද වූයේ මසිතා- මෙ පුවතින, කින්ද වූයේ නොදැනේ අරුමා...." (My mind is so confused about what you say. I don't know what a strange thing has happened). This is the most critical and decisive situation changing the dramatic trend to a different direction in the plot.

The ideas exchanged between the Vedda King and the Queen in the ensuing prose dialogue, and in the song, "අන්ද මන්ද වූයේ මසිතා - මෙ පුවතින...." (My mind is so upset about this news) are so sharp and powerfully striking. Vedda King runs away leaving the queen behind in the thick jungle. For a moment, the audience seems to accept the action of the Vedda King. The queen receives the punishment for her unfaithful behaviour to her husband, the audience thinks. This moment in the play brings the drama to a point of climax.

The audience, in perplexity, for a moment, expresses sarcastic sentiments, with mixed thoughts of pity and sympathy for the queen. For a moment, the queen is abandoned, by the audience, as well as by the Vedda King. She is "lost" as a result of what she "did" to prince Maname.

These few situations in this episode of the play are so meaningfully, so thoughtfully and so dramatically developed, that you feel and see excellent drama. Every word in these tense situations of the play has been so carefully and meaningfully selected and dramatically controlled to give the audience a sense of deep dramatic appreciation.

When the Queen cries and weeps, "නැද්ද සිතේ අනුකම්පා මෙමා හට- නෑ මට අන් සරණා..." (Don't you have any sympathy to me, I have no other protection. Please be kind to me) the audience feels for the queen. The sympathy of the audience is brought back to the queen. The audience sympathizes with her. The Queen ultimately dies in grief in the jungle. This is the most sensitive, sorrowful and pitiful situation with which the play comes to an end. Though the play ends in the theatre for the day, the drama that has developed in the spectators' minds goes on forever without an end, giving a new life each time he thinks of Maname and each time he sees Maname, again and again.

To conclude, I quote what Reggie Siriwardena, one of the most popular and one of the most recognized journalists of Sri Lanka, said having being at Lionel Wendt Theatre in the evening of the historical first performance of Maname: "November 3, 1956 a day to be remembered in the history of our drama. To many of us, in the half empty theatre on the first night of MANAME, it seemed that we had been privileged to be present at a new birth. Here at last, we felt, the Sinhala theatre had found a form. Here was a stage with no painted scenes, no cardboard palaces, no canvas forests, nothing to dazzle the eye and dull the mind; nothing to distract the audiences from the poetry of words and music and movement. Here was a theatre in which the spectator was required to be an active collaborator, eking out the performance of the actors with his thought.... If, indeed, we do succeed in bringing to the people the best that our Playwrights can think and feel, MANAME will have shown us the way."

(Extracted from 'PAHANA' - special issue on Maname Golden Jubilee - published by the Sri Lankan Community living in Australia. - 2006 November)

සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ දෘශ්‍ය කාව්‍ය ක්‍රමයෙන් අපි පූර්ණ ප්‍රයෝජන ගෙන නැහැ

ගුණදාස අමරසේකර

1956 පේරාදෙණිය විශ්ව විද්‍යාලයේ දී මනමේ ආරම්භක වැඩ කටයුතුවලදී සරච්චන්ද්‍ර මහතා සමඟ සම්බන්ධ වීමට මටත් අවස්ථාවක් ලැබුණා. 'මනමේ' අපි දකින්න ඕනෑ 1956 යුගයේ දී අපේ බුද්ධිමතුන් ගෙන ගිය කාර්යයේ එක්තරා කොටසක් හැටියටයි. මොකද ඒ යුගයේ සිටි බුද්ධිමතුන්ගේ මූලික පරමාර්ථයක් වුණේ සාහිත්‍යය වැනි සෑම අංශයකින්ම අපට උරුම දේශීය සම්ප්‍රදායක් වෙත යෑමයි. සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ මනමේ අපි දකින්න ඕනෑ ඒ අපේ ජාතික උරුමය, ජාතික චින්තනය වෙත ගිය ගමනක් ලෙසයි. මොකද ඒ වන විට සිංහල නාට්‍ය අපි හැදුවේ බටහිරෙන් ගෙනා පරිවර්තන සහ ආකෘති මඟින්. සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ කාලයේ සිට සෑදූ එම නාට්‍යවල මූලික අරමුණ වුණේ අපේ ජාතික නාට්‍යයක් බිහිකර ගැනීමයි. නමුත් ඒ බුද්ධිමතුන්ට පෙනුණා මේක හරියන්නේ නෑ, මේක හරියන්න නම් අපේම සංස්කෘතිය වෙත අපේම ජන විඥානය වෙත අපි යන්න ඕනෑ කියලා. ඒකේ ප්‍රතිඵලයක් ලෙස තමයි, සරච්චන්ද්‍ර මහතාගේ මනමේ බිහි වුණේ. එය ඇත්තටම සාර්ථක වුණා.

මනමේ නාට්‍යයක් වශයෙන් බැලුවොත් එය පර්යේෂණයක්. එහි එන අත්දැකීම එතරම් ගැඹුරු අත්දැකීමක් නොවේ. ඇත්ත වශයෙන් සරච්චන්ද්‍ර මහත්මයාගේ ශ්‍රේෂ්ඨ නාට්‍යය 'සිංහබාහු' යි. මනමේ, සිංහබාහු නිර්මාණය කිරීමට කරන ලද පර්යේෂණයක් හැටියටයි මා දකින්නේ. සිංහබාහු ලෝකයේ තිබෙන ශ්‍රේෂ්ඨතම නාට්‍යවලින් එකක් ලෙස මට කියන්න පුළුවන්. මනමේ නාට්‍යය නිර්මාණයේ දී මට එක්තරා පෞද්ගලික අත් දැකීමක් මතකයට එනවා. මනමේ අවසානය කොහොම වෙන්න ඕන ද කියලා සරච්චන්ද්‍ර මහත්මයා දවසක් මගෙනුයි, සිරි ගුණසිංහ මහත්මයාගෙනුයි ඇසුවා. ඔහුට අපේ අදහස ඕනෑ වුණා. මනමේ නාට්‍යයේ එන මනමේ කුමරිය සම්ප්‍රදායානුකූල කාන්තාවක් ලෙස සලකනවාද ඊට වෙනස් වීර කාන්තාවක් ලෙස සලකනවා ද කියා අපේ මතය දැන ගන්න. එතනදී සිරි ගුණසිංහ මහත්මයා කිව්වා මනමේ කුමරිය සම්ප්‍රදායික කාන්තාවක් නොකර වීර කාන්තාවක් කරන්න කියා. මම කිව්වා මම නම් ඒකට කැමැති නැහැ එහෙම කළොත් ඒක රස භංගයක් වේවි කියලා. මොකද ප්‍රේක්ෂකයාගේ ආකල්ප දැඩි ලෙස වෙනස් කරන්න ගියොත් ඒක රස භංගයකට පාත්‍ර වෙන්න පුළුවන් කියා මා කිව්වා. සරච්චන්ද්‍ර මහත්මයා ඒකට එකඟ වුණා. ඔහුගේ අදහස වුණෙත් එයයි. අපේ සිංහල නාටකය ජාතික මඟට යොමු කරමින් දෘශ්‍ය කාව්‍ය පදනමක් ගොඩනඟා ගැනීමට දැමූ මූලික පියවර ලෙස මනමේ සලකන්න පුළුවන්. සරච්චන්ද්‍ර මහතා ඇති කළ දෘශ්‍ය කාව්‍ය ක්‍රමයෙන් අපිට තවම සම්පූර්ණ පල ප්‍රයෝජන ගන්න පුළුවන් වුණා



වෛද්‍ය ගුණදාස අමරසේකර

කොළඹ මහරෝගී ශාලාවේ දන්ත වෛද්‍ය අංශයේ අධිපතිව සිට විශ්‍රාම ලබා සිටින ගුණදාස අමරසේකර වත්මන් ශ්‍රී ලංකාවේ වෙසෙන ජ්‍යෙෂ්ඨතම ගත් කතුවරයෙකි. නවකථාකරුවෙකු, කෙටිකථාකරුවෙකු, කවියෙකු, සාහිත්‍ය විචාරකයෙකු, සමාජ විශ්ලේෂකයෙකු හා චින්තකයෙකු වශයෙන් සුප්‍රකට අමරසේකර සිංහල හා ඉංග්‍රීසි භාෂා ද්විත්වයෙන්ම පුවත්පත් හා සඟරා, වාර ප්‍රකාශන උදෙසා විවිධ විෂයන් යටතේ සපයන ලද ලිපි සංඛ්‍යාව සිය ගණනකි. කරුමක්කාරයෝ, යළි උපන්නෙමි, ගමනක මුල, යළි මඟ වෙත, ගමනක මැද, අමරසේකරගේ නවකථා කීපයක් වන අතර, භාවගීත, අමල්බිසෝ, ගුරුළු වත, අසක්දා කව පද්‍ය කාව්‍ය කීපයකි. රතු රෝස මල, ජීවන සුවඳ, එකම කතාව, විල්තෙර මරණය අමරසේකරගේ කෙටි කතා කෘති කීපයක් වන අතර, සාහිත්‍ය හා සමාජ විචාර ග්‍රන්ථ අතුරින් කීපයක් නම් අලියා හා අන්ධයෝ, අබුද්දස්ස යුගයක්, ගණදුරු මැදියම, දකිනෙමි අරුණළු, සිංහල කාව්‍ය සම්ප්‍රදාය, නොසෙවුනා කැඩපත, නවකතාවේ පරිහාණිය, අමතක වූ උරුමය, කවන්ධයට හිසක් යනාදියයි.

මෙරට විශ්වවිද්‍යාල කීපයකින්ම සාහිත්‍ය සූරි (ඩී ලිට්.) සම්මාන උපාධිවලින් පිදුම් ලද ගුණදාස අමරසේකර අද අප අතර සිටින ප්‍රකට බුද්ධිමතෙකි.

කියලා හිතන්න බැහැ. මනමේ නාට්‍යයෙන් ආභාසය ලබා යමක් කරන්න හැදුවේ දයානන්ද ගුණවර්ධන මහත්මයා පමණයි. ඔහු මනමේ තුළින් ලබා ගත් ආභාසයෙන් වාර්තාරංග නාට්‍ය ක්‍රමයක් බිහිකළා.

සරච්චන්ද්‍ර මහත්මයාගේ නාට්‍යවල තිබුණේ අමිශ්‍ර නාට්‍ය. තත්කාලික විඥානය සමඟ නොගැටුණු සනාතනික මානුෂික ප්‍රශ්න ගැන සරච්චන්ද්‍රයන් ඔහුගේ නාට්‍ය තුළින් කතා කළා. ඔහු ඇති කළ අමිශ්‍ර පිරිසිදු ශෛලිගත දෘශ්‍ය කාව්‍ය ක්‍රමයෙන් කාලීන ප්‍රශ්න ඉදිරිපත් කරන්න පුළුවන් වෙයි කියා සිතන්න බැහැ. ඒකට හොඳම උදාහරණය තමයි බර්ටෝල්ට් බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍ය. බ්‍රෙෂ්ට්ගේ නාට්‍ය ශ්‍රේෂ්ඨ දෘශ්‍ය කාව්‍ය ගණයට වැටෙන්නේ නැහැ. මොකද දෘශ්‍ය කාව්‍ය වර්ගයට පාදක කරගත හැක්කේ තත්කාලීන විඥානය ගැන කතා කරන ප්‍රශ්න නොවේ. සනාතනික මානුෂික ප්‍රශ්න පමණයි. දයානන්ද ගුණවර්ධන මහත්මයා කළේ මේක තත්කාලීන ප්‍රශ්නයකට සම්බන්ධ කරලා වාර්තාමය නාට්‍ය ක්‍රමයක් බිහි කිරීම. එයත් එක්තරා විධියකට වැදගත් කටයුත්තක්. සරච්චන්ද්‍ර මහත්මයා ඇති කළ තත්ත්වය ඉදිරියට ගෙන යන්න ඔහුගෙන් පසු කිසිවෙක් බිහි වුණේ නැහැ. අද මේ තිබෙන තත්ත්වය අනුව සරච්චන්ද්‍ර මහතා වැනි පුද්ගලයකු බිහිවෙයිද කියා කියන්න බැහැ. කළුතර දී පැවැති මනමේ නාට්‍ය දර්ශනයකදී එය බලන්න ගිය පුද්ගලයකු දුටු සිද්ධියක් පසුගියදා පුවත්පතක පළ කර තිබුණා. එම ලිපියේ සඳහන් වී තිබුණේ මනමේ නැරඹීමට පැමිණි සිසුන් පිරිසක් 'හූ' කියමින් කෑගැසීම නිසා එදා මනමේ පෙන්වන්න ලැබුණේ නෑ කියායි. මේ සිද්ධිය හොඳ නිරීක්ෂණයක්. මෙයින් හොඳ ඉඟියක් අපට ලැබෙනවා. එයින් පෙනෙන්නේ අද රටේ තත්ත්වයයි. 1956 දී අපි අපේ ජාතික උරුමය වෙත ගිය ගමන සම්පූර්ණයෙන්ම අඩාල වී විජාතික ග්‍රහණයට අප නතු වී ඇති බවක් මෙයින් පෙනී යනවා. මේ කෑ ගැසූ සිසුන් 'සුපර් ස්ටාර්ස්ලා'ගෙන් බිහිවෙච්ච පිරිසක් වෙන්න පුළුවන්. සරච්චන්ද්‍ර මහතා බිහි කළ දෘශ්‍ය කාව්‍ය ක්‍රමය ඉදිරියට ගෙන යෑමට නම් අලුත් දෘශ්‍ය කාව්‍ය ලිවීමට පෙර කළ යුත්තේ මිනිසුන්ගේ විඥානය සකස් කිරීමයි. අද ඉන්න මිනිස්සු කටයුතු කරන්නේ විජාතික පදනමක සිටයි. එම නිසා සරච්චන්ද්‍ර මහත්මයාගේ දෘශ්‍ය කාව්‍ය ක්‍රමය ව්‍යාප්ත කිරීමට පෙර අපේ තරුණ පරම්පරාවේ විඥානය වෙනස් කර විජාතික ග්‍රහණයෙන් ඔවුන් මුදාගත යුතුයි.

උපුටා ගැනීම 'දිවයින' (සරසවි උයන)

2006 නොවැම්බර් මස 02 වැනිද බ්‍රහස්පතින්දා

හමාර සටහන

මනමේ ප්‍රත්‍යාවලෝකන ලිපි මාලාව ඉදිරිපත් කිරීම අවසන් කෙරෙන මේ මොහොතේ කරුණු දෙකක් කෙරේ පාඨක අවධානය යොමු කරනු කැමැත්තෙමු. පළමුව, පසුගිය පනස් හය වසර තුළ මනමේ නාටකය පවත්වාගෙන එන ලද්දේ කලින් කල වෙනස් වූ නළු නිළියන්ගේ ආධාරය නිසාය යන්න අමතක කළ නොහැකිය. අප අත ඇති තොරතුරු අනුව ප්‍රධාන භූමිකා තුන වන මනමේ කුමරු, මනමේ කුමරිය සහ වැදි රජු යන භූමිකා ඉදිරිපත් කළාහු පහත සඳහන් අය වෙති.

මනමේ කුමරු

බෙන් සිරිමාන්න
හෙන්රි ජයසේන
උපාලි අත්තනායක
විජය නන්දසිරි
වෙලිංටන් පියදාස
නිශ්ශංක දිද්දෙණිය
ධම්ම ජාගොඩ (එක් වරකි)
ක්ලීටස් මෙන්ඩිස්
ගාමිණී සමරකෝන්
සුනිල් තිලකරත්න
ජගත් ලක්ප්‍රිය ලියනාරච්චි
ජනක මුණසිංහ
සුනිල් තිලකරත්න
සනත් විමලසිරි

වැදි රජු

එඩ්මන්ඩ් විජේසිංහ
ධම්ම ජාගොඩ
විජේරත්න වරකාගොඩ
නිශ්ශංක දිද්දෙණිය
චම්පා බුද්ධිපාල
මර්වින් ජයතුංග
පීරිස් සමරවික්‍රම
ජයනාත් බණ්ඩාර
රජිත හේවාතන්ත්‍රිගේ

මනමේ කුමාරි

ට්‍රිලීෂියා අබේකෝන් (ගුණවර්ධන)
හේමමාලි ගුණසේකර (ගුණසිංහ)
මාලිනී රණසිංහ
කුමාරි අත්තනායක
මැණිකේ අත්තනායක
කුමාරි පෙරේරා
සන්ධ්‍යා කාන්ති සිරිමාන්න (මල්ලවාරච්චි)
යශෝදරා සරච්චන්ද්‍ර
රත්නා ලාලනී ජයකොඩි
මාදනී මල්වත්තගේ
දීපිකා තෙල්මා අබේගුණරත්න
තරංගා කුමාරි කරුණානායක
වින්ධ්‍යා විමලචන්ද්‍ර
ලක්ෂානි අමරතුංග

මෙහි අවස්ථානුකූල අනුපිළිවෙළ ඇතැම් විට වෙනස් විය හැකිය. අඩුපාඩු ද තිබිය හැකිය. පාඨකයෝ කමත්වා.

දෙවන කරුණ නම් මනමේ නාටකයේ මුල් අවස්ථාව පිළිබඳ ලියැවුණු සටහන් අතර විශේෂයෙන් සඳහන් කළ යුතු කෘති දෙකක් ඇති බවයි. එනම් එච්.එල්. සෙනෙවිරත්නයන්ගේ සමරු සටහනත් මුල් මනමේ කණ්ඩායමේ සහායකයෙක් වී රට වටා මනමේ ගෙන යද්දී නළු නිළි කණ්ඩායම සමඟ නිරතුරුව සිටි සරත් අමුණුගමයන්ගේ සමරු සටහනත් ය. එච්.එල්. සෙනෙවිරත්නයන් පසුව ඇමෙරිකා එක්සත් ජනපදයේ වර්ජිනියා විශ්වවිද්‍යාලයේ මානව විද්‍යාව පිළිබඳ මහාචාර්යවරයෙකු ලෙස සේවය කොට දැන් විශ්‍රාම ගොස් සිටී. ඔහු විසින් සිය මනමේ අත්දැකීම් ඇතුළත් ලිපියක් 'Towards A National Art' යන හිසින් සරත් අමුණුගම උපහාර ලිපි සංග්‍රහය වූ Home and the World: Essays in Honour of Sarath Amunugama (Colombo Siripa Publishers 2010) කෘතියෙහි ඇතුළත් කොට ඇත. දිවයිනේ විශිෂ්ට පරිපාලක නිලධාරියෙකු ලෙස සේවය කොට පසුව දේශපාලන ක්ෂේත්‍රයට අවතීර්ණ වී දැනට අමාත්‍යධුරයක් දරන ආචාර්ය සරත් අමුණුගම විසින් මනමේ මතක් වී යන හිසින් ශාස්ත්‍රීය නිරීක්ෂණ හා සමරු සටහන් සහිත ග්‍රන්ථයක් 2008 දී පළ කොට ඇත. මනමේ නාට්‍යයෙහි උපත හා එම මුල් අවධියෙහි ඊට ලැබුණු ප්‍රතිචාර පිළිබඳව අන්‍ය ලේඛනයන්හි නොමැති ඇතැම් කරුණු මේ ලේඛකයන් විසින් සඳහන් කොට තිබේ. සෙනෙවිරත්නයන්ගේ සටහනේ සඳහන් විශේෂ කරුණක් නම් මනමේ නාටකය කෙබඳු ප්‍රේක්ෂක ප්‍රතිචාරයක් ලබාවිදැයි උත්සුකව සිටි සරච්චන්ද්‍ර ප්‍රමුඛ නිෂ්පාදක කණ්ඩායමට රෙජී සිරිවර්ධනගේ පළමු පුවත්පත් විචාරයෙන් ලැබුණු ධෛර්යය වඩවන ප්‍රශංසාවය. සිරිවර්ධන ඉංග්‍රීසි මාධ්‍යයෙන් ලියන ලේඛකයෙකු වූ බවත් සැබවින්ම මනමේ දේශීය අනන්‍යතාව ප්‍රකට කරන කලා නිර්මාණයක් බව පළමු වරට පසක් කළේ ඉංග්‍රීසි උගත් පන්තියෙන් පැමිණි මෙම විචාරකයා විසින් බවත් සෙනෙවිරත්න සඳහන් කරන්නේ මානවසිංහ ප්‍රමුඛ සිංහල විචාරකයන්ට කළින් මෙම නිරීක්ෂණය සිදුවීම විශේෂ සිද්ධියක් බවත් සිහිපත් කරමිනි.

මනමේ නාටකය බිහි වූයේ සිංහල, පාලි, සංස්කෘත හා ඉංග්‍රීසි භාෂා ශාස්ත්‍රයන්හි ප්‍රවීණ වූ නිර්මාපකයෙකු අතිනි. බටහිර සම්ප්‍රදායයන්ගෙන් මෙන්ම ජපන්, චීන හෝ භාරතීය යන කුමන සම්ප්‍රදායකින් වුවද ආභාසය ලැබීමට ඔහුගේ මනස විවෘතව තිබුණි. මුල් මනමේ කණ්ඩායමේ වූවෝ ද අඩු වැඩි තරමින් එබඳු විවිධ භාෂීය හා විවිධ සංස්කෘතික ආභාසයන්ට විවෘත වූ මනස් ඇත්තෝ වූහ. මනමේ බිහි වූ අවධියෙහි විශේෂත්වය එය වූයේය. දේශීය අනන්‍යතාව ලෝක සංස්කෘතික පසුබිමෙහි ලා වටහා ගත යුත්තක් බව මින් පැහැදිලි වේ.

අසා මෙ පොරණ පුවත දනවන සෙ කරුණා
දොසා ඇතත් අප අත ඉවසා මෙත් සිතිනා
රොසා නොවී කිසිදු පහන් සංවේග විඳිනා
ලෙසා යදිමු අදරින වියතුනි සෙබෙහි සිටිනා

සංස්කාරකයෝ



'මනමේ' නළු නිළි සමූහය
නිෂ්පාදනයට දායක වූවන් සරච්චන්ද්‍ර පවුලේ සාමාජිකයින් සමඟ වර්ෂ 1993 දී ගත් ඡායාරූපයකි.

"සරච්චන්ද්‍රයෝ පෙරදිග හා අපරදිග නාට්‍ය ක්‍රමයන්හි ජීවශක්‍ය වූ සංයෝජනයක් සෙවූහ. තවද නාට්‍යය එදිනෙදා ප්‍රශ්න පිළිබඳව නොව අතිශය යථායෝග්‍ය ආකාරයෙන් සනාතන තේමාවන් කෙරේ උත්සුක වන්නා වූ කාව්‍යමය මාධ්‍යයක් බව ඔහුගේ විශ්වාසය වූයේය. නූතන වේදිකාව මතදී වුව කාව්‍යය, සංගීතය, ගායනය, නර්තනය සහ ශෛලීගත අංගහාරය භාවිත කිරීම සාකල්‍යයෙන් ම උචිත බව හේ තර්ක කළේය. 'පාදක මූල ද්‍රව්‍ය' වන ජාතක කථා සහ ජනප්‍රවාදගත කථාන්තර යොදා ගෙන සියලු විටම නිර්මාණකරණයෙහි යෙදුණු ඔහු චිරාගත නාට්‍ය ස්වරූපයන් සමග අත්හදා බැලීම් කළේය. සිය මාර්ග සාධක නිර්මාණය වූ මනමේ නාටකය සඳහා සරච්චන්ද්‍රයන් යොදා ගත්තේ ඒ වන විට අභාවාසන්නව පැවැති නාඩගම් ස්වරූපය. මෙය ප්‍රඥාවේශිත තෝරා ගැන්මක් බව ස්ඵුට වූයේ නාඩගම් ස්වරූපය ඔහුගේ අභිප්‍රායගත රංගන විධිමාලාවට මනෝරම්‍ය ලෙස අනුගත වූ බැවිනි. මනමේ නාටකය අරමුණු කීපයක් ඉෂ්ට කර දුනි. වේදිකාව මත සම්ප්‍රදාය සහ නවීනත්වය සංයෝජනය කළ හැකිය යනු පමණක් නොව කළ යුතු ද බව ඉන් පැහැදිලි විය. නාට්‍ය කලාවේ නව ශක්‍යතාවන් විදහා දක්වන දීප්තිමත් නිදර්ශනයක් වශයෙන් මනමේ නාටකය විසින් සිංහල රංග කලා කාර්යයට ආත්ම ගෞරවයක් සහ ආත්ම විශ්වාසී චින්තනයක් සපයා දෙන ලදී. සිංහල නාට්‍යයේ මුහුණුවර පරිපූර්ණ විපර්යාසයකට භාජන විය. කලෙක සංස්කෘතික ජීවිතයේ පර්යන්තයට තල්ලු කර දමා තිබුණු මාධ්‍යයක් බලසම්පන්න හා ජීවපූර්ණ කලා ප්‍රකාශනයක් ලෙස කේන්ද්‍රීය අවධානයට ලක් වන්නට විය."

(මහාචාර්ය ඒ. ජේ. ගුණවර්ධන විසින් ඉන්දියාවේ පළවන ෆ්‍රන්ට්ලයින් සඟරාවට ලියා 1999 පෙබරවාරි මස දී පළ වූ ලිපියකිනි)

Sarachchandra.... sought to attain a viable fusion of the Western and Asian modes. He further believed that drama was a poetic medium which most properly should concern itself with perennial themes and not with quotidian issues. The use of poetry, music, song, dance and stylized gesture on modern stage was entirely appropriate, he argued. Always working with 'found- material' such as the Buddhist Jataka stories and folk tales, he experimented with traditional theatrical forms. For his path-breaking Maname (1956) Sarachchandra employed the almost extinct nadagama form. This proved to be an inspired choice, for the nadagama elegantly accommodated the theatrical vocabulary he favoured.... Maname accomplished several objectives.... It demonstrated that a productive fusion of the traditional and the modern was not only feasible on stage but desirable. As a shining example of new possibilities in theatre, Maname brought self-esteem and a mood of self-confidence into the sphere of Sinhala theatrical activity.... The profile of Sinhala drama changed radically within a decade of independence.... a medium once relegated to the periphery of cultural life emerged into the spotlight as a sinewy and vibrant mode of artistic expression."

Prof. A. J. Gunawardena (From an article published in The Frontline in February 1999)

1250/-

සී/ස ඇස්. ගොඩගේ සහ සහෝදරයෝ (පුද්.) සමාගම



රාජ්‍ය සම්මාන ලත් පොත් ප්‍රකාශකයෝ

661, 665, 675, පී. ද ඇස්. කුලරත්න මාවත, කොළඹ 10.

දුරකථන: (011) 2685369, 2686925 ෆැක්ස්: 2674187

www.godage.com godageem@slt.lk

ISBN 978-955-30-4241-5



පරිගණක සැකසුම: ගොඩගේ පොත් මැදුර